



Konservoinnin koulutusohjelma

MARIA SCHWARTZBERGIN SUUNNITTELEMAN MESSUKASUKAN
KONSERVOINTI JA KIRKKOTEKSTILIEN KONSERVOINNIN ETIIKKAA

Heidi Wirilander
Tekstiilikonservointi
Opinnäytetyö
Toukokuu, 2004

EVTEK Muotoiluinstituutti
Konservoinnin koulutusohjelma
Tekstiilikonservointi

TIIVISTELMÄ

Tekijä: Heidi Wirilander

Opinnäytetyön nimi: Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan konservointi ja kirkkotekstiilien konservoinnin etiikkaa

Vuosi: 2004

Sivumäärä: 106 + 55

Työn ensisijaisena tavoitteena oli konservoida ja restauroida Helsingissä sijaitsevan Kallion kirkon violetti messukasukka. Päättötyön toissijaisina päämäärinä oli tutkia kirkkotekstiilien konservoinnin etiikkaa sekä selvittää messukasukan vuonna 1912 suunnitelleen taiteilija Maria Schwartzbergin henkilöhistoriaa.

Konservointityö toteutettiin tapaustutkimuksena. Analyyseja, testauksia ja kirjalliseen lähdeaineistoon perustuvia tutkimuksia tehtiin sopivien konservointimenetelmien löytämiseksi messukasukalle. Konservoinnin etiikkaa tutkittiin lähdekirjallisuuden pohjalta. Maria Schwartzbergin henkilöhistoriaa selvitettiin lehtiartikkelien, kirjallisuuden ja arkistoaineistojen pohjalta sekä keskustelemalla Maria Schwartzbergin sukulaisten kanssa.

Työn ensisijainen tavoite saavutettiin konservoimalla ja restauroimalla violetti messukasukka. Toissijaisten tutkimusaiheiden tuloksista kävi ilmi, että kirkkotekstiilien konservoinnissa on huomioitava tekstiilin pyhä käyttötarkoitus. Kirkkotekstiilejä on konservoitava ja käsiteltävä pyhiä esineitä koskevien eettisten periaatteiden mukaan. Maria Schwartzbergin henkilöhistoriaa onnistuttiin valottamaa tehtyjen tutkimusten avulla. Maria Schwartzberg oli tunnustettu taiteilija ja tekstiilisuunnittelija omana elinaikanaan 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Työhön on koottu kattava tietopaketti Maria Schwartzbergin elämästä ja taiteesta.

Työn johtopäätöksenä voisi sanoa, että selkeitä eettisiä ohjeistuksia kirkkotekstiilien konservointiin tulisi antaa ja että taiteilija Maria Schwartzbergin henkilöhistoriaa pitäisi jatkossa tutkia perusteellisemmin.

Asiasanat: konservointi, kirkkotekstiilit, konservoinnin etiikka, Maria Schwartzberg, liturginen symboliikka

EVTEK Institute of Art and Design
Degree Programme: Conservation
Major: Textile Conservation

ABSTRACT

Author: Heidi Wirilander

Bachelor's Thesis: The conservation of the chasuble designed by Maria Schwartzberg and the ethics of conserving church textiles

Year: 2004

Pages: 106 + 55

The objective of the thesis was to conserve and restore a violet chasuble owned by the congregation of Kallio, which is located in central Helsinki in Finland. Two other targets of the study were to research the conservation ethics that concerns church textiles and find out about the history of the artist Maria Schwartzberg, who has designed the violet chasuble in 1912.

The conservation work was carried out as a case study. Analyses and tests were made and literature surveys were conducted to find the proper conservation treatments for the chasuble. The conservation ethics was studied through literature. The history of Maria Schwartzberg was surveyed through newspaper articles, literature archival material and with discussions with the relatives of Maria Schwartzberg.

The main objective was achieved by conserving and restoring the violet chasuble. The two other targets results revealed that church textiles' sacral function should be considered during the conservation treatment. Church textiles should be treated and handled with the same ethical principles as sacral objects. The history of Maria Schwartzberg was revealed through the survey. Maria Schwartzberg was a recognized artist and textile designer at her time in the late 19th century and the early 20th century. A comprehensive knowledge package about Maria Schwartzberg's life and art was included in the thesis.

The principle conclusions were that straight ethical guidelines concerning the conservation of church textiles should be given and that the history of Maria Schwartzberg should be researched more thoroughly.

Key words: conservation, church textiles, conservation ethics, Maria Schwartzberg, liturgical symbolism

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	Kirkkotekstiilit liturgisena elementtinä	8
2.1	Kristinusko ja taide.....	9
2.2	Luterilainen kirkkointeriööri	14
2.3	Paramenttien symboliikka liturgiassa.....	16
2.3.1	Liturgiset värit	18
2.3.2	Liturgiset tekstiilit	20
2.3.3	Liturgiset vaatteet	22
2.4	Jumalanpalvelusasun historiaa.....	26
2.4.1	Kirkkotekstiilien historia Suomessa	29
3	KIRKKOTEKSTIILIT KONSERVONTIEETTISENÄ KYSYMYKSENÄ.....	30
3.1	Katsaus länsimaisen konservoinnin etiikkaan.....	30
3.1.1	E.C.C.O.:n ammattieettiset säännöt	31
3.1.2	ICOM:in Museotyön ammattieettiset ohjeet.....	32
3.1.3	Apel-projekti	33
3.2	Kirkolliseen esineistöön liittyvä lainsäädäntö ja eettiset kannanotot	35
3.2.1	Kirkkoesineistöä koskevan lainsäädännön historiaa.....	35
3.2.2	Nykyinen lainsäädäntö	37
3.2.3	Kirkon eettiset linjaukset kirkollisen kulttuuriperinnön säilyttämisestä .	38
3.2.4	Museoviraston kannanotot	40
3.2.5	Kirkollisen kulttuuriperinnön hoito Ruotsissa	41
3.3	Kirkkotekstiilien konservoinnin etiikka konservointitapausten valossa.....	42
3.4	Kirkkotekstiilien erityispiirteet vaikuttamassa konservoinnin etiikkaan	44
4	SUOMEN KÄSITYÖN YSTÄVÄT.....	47
4.1	Suomen Käsityön Ystävien historiaa Maria Schwartzbergin aikaan asti.....	47
4.2	SKY:n vaikutus kirkkotekstiilien suunnitteluun Suomessa	49
4.3	Suomen Käsityön Ystävät nykyään	50
5	MARIA SCHWARTZBERG	52
5.1	Lapsuus ja opiskeluaika.....	52
5.1.1	Opiskelijana Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa	53
5.1.2	Pariisin aika	55
5.1.3	Takaisin Suomeen ja matka Ruotsiin	56
5.2	Maria Schwartzbergin maalaustuotanto ja tyylin ominaispiirteet.....	57
5.3	Näyttelyt ja kritiikki kuvataiteen saralla	58
5.4	Mallisuunnittelijana Suomen Käsityön Ystävissä	58
5.4.1	Maria Schwartzbergin kirkkotekstiilituotanto SKY:ssä	64
5.5	Ab Konstindustri – Taideteollisuus Oy:n taiteellisena johtajana.....	64
5.6	Maria Schwartzbergin henkilökuva	67
6	KALLION KIRKON VIOLETTI MESSUKASUKKA	68
6.1	Kallion kirkko	68
6.2	Lehdistön reaktiot Kallion kirkon paramentteihin	71

7	MESSUKASUKAN KONSERVOINTI	73
7.1	Kohteen kuvaus	73
7.1.1	Messukasukan ikonografinen analyysi	75
7.2	Valmistustekniikat	78
7.3	Kuntokartoitus	80
7.4	Analyysit	81
7.4.1	Kuituanalyysit	82
7.4.2	Metallilankojen tunnistaminen	82
7.4.3	Värisävymittaukset	83
7.4.4	pH-mittaukset	83
7.5	Messukasukan konservointikertomus	84
7.5.1	Pintapuhdistaminen	84
7.5.2	Punaviinitahrojen poistaminen	85
7.5.3	Tukikankaiden ja kirjontalankojen värjääminen	86
7.5.4	Vaurioiden tukeminen	87
7.5.5	Kirjontakoristelujen restaurointi	87
7.5.6	Raaveliinojen kosteuskäsittely	88
7.5.7	Vuorikankaan kiinnittäminen takaisin paikoilleen	89
7.5.8	Metallilankojen puhdistaminen	89
7.5.9	Yhteenveto konservoinnista	89
7.6	Ohjeita messukasukan säilyttämiseen ja näytteille asettamiseen	91
8	LOPUKSI	93
	LÄHTEET	95
	LIITTEET	107

1 JOHDANTO

Kallion kirkko hallitsee Helsingin kaupunkikuvaa korkealla mäellä Siltasaarenkadun päässä ympärillään seurakunta. Päättötyönä konservoitava violetti messukasukka on toinen kirkon kahdesta alkuperäismessukasukoista. Tekstiili on kilpikasukkatyyppinen, ja se on peräisin vuodelta 1912. Messukasukka on valmistettu aikana, jolloin liturginen värijärjestelmä ei ollut Suomessa vielä yleisesti käytössä. Messukasukan on suunnitellut Suomen Käsityön Ystävissä (SKY) vaikuttanut taiteilija ja tekstiilisuunnittelija Maria Schwartzberg. Messukasukka on valmistettu SKY:ssä.

Päättötyön aihepiiri valittiin henkilökohtaisen kiinnostuksen pohjalta. Opinnäytetyön ohjaajan Anna Häkärin kautta Kallion seurakunnasta löytyi kaksi päättötyöksi soveltuvaa tekstiiliä: Dora Jungin suunnittelema suuri kuvakudossarja ja Maria Schwartzbergin suunnittelema violetti messukasukka. Kallion seurakunnan toivomuksesta päättötyön ensisijaiseksi aiheeksi tuli Maria Schwartzbergin vuonna 1912 suunnitteleman messukasukan konservointi.

Konservointityötä pohjustavassa taustatutkimuksessa pyritään löytämään perustelut tehtäville konservointi- ja restaurointitoimenpiteille sekä selvittämään taustoja, jotka vaikuttavat kahden muun tutkimusaiheen käsittelyn näkökulmiin ja saavutettuihin tuloksiin.

Messukasukan konservointityö toteutetaan tapaustutkimuspohjalta. Kuntokartoituksen, analyysien, testausten ja kirjallisen lähdeaineiston tutkimisen pohjalta saavutetun tiedon avulla valittiin messukasukan konservoinnissa ja restauroinnissa tehtävät toimenpiteet.

Työn toissijaisena tavoitteena on selvittää kirkkotekstiilien liturgista luonnetta ja niitä eettisiä näkökohtia, jotka tulisi huomioida kirkollisia tekstiilejä konservoitaessa. Kirkollisen esineistön konservoinnin etiikkaa tutkitaan kirjallisen lähdeaineiston pohjalta.

Helsingin seurakuntayhtymän toivomuksesta työn kolmantena tutkimustavoitteena oli selvittää messukasukan suunnitelleen taiteilija Maria Schwartzbergin henkilöhistori-

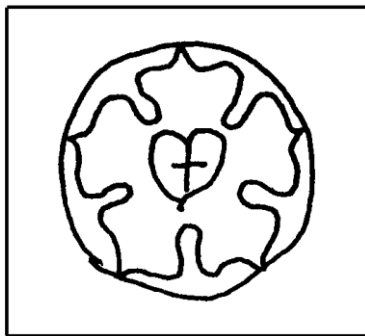
aa. Hänen elämästään on vain vähän julkaistua lähdeaineistoa. Tästä johtuen tietoja hänestä on koottu kirjallisuuden ja lehtiartikkelien lisäksi Kansallisarkistossa säilytetävän Johannes Schwartzbergin arkiston Maria Schwartzbergia käsittelevien kokonaisuuksien pohjalta. Tämän lisäksi tietoja Maria Schwartzbergin elämänvaiheista ovat antaneet taiteilijan sukulaiset professori Tuomo Mannermaa ja valtiotieteen maisteri Maija Vuornos.



Kuva 1. Kallion kirkko huhtikuuisena aamuna ennen pääsiäistä 2004.

2 KIRKKOTEKSTIILIT LITURGISENA ELEMENTTINÄ

Historialliselta taustaltaan Suomen evankelisluterilainen kirkko on yhteydessä katoliseen kirkkoon, ja sen oikeudelliseen kanoniin. Tämä kanon määritteli sekä kirkon opin että jumalanpalveluksen liturgian. Suomessa uskonpuhdistus toteutettiin maltillisesti. Aluksi muutokset olivat suhteellisen vähäisiä, mutta jo valistuksen ja pietismin aikana korostettiin opin ja sananjulistuksen osuutta jumalanpalveluksessa siinä määrin, että liturgia jäi taka-alalle. Nykyisin Suomen evankelisluterilaista kirkkoa on usein luonnehdittu sananjulistuksen kirkoksi. Tästä huolimatta puhutun ja veisatun sanan rinnalla kirkko viestittää myös ulkoisella olemuksellaan; kirkkorakennuksella ja sen yksityiskohdilla. Kirkkorakennuksen interiörissä, jumalanpalveluksessa ja kirkollisissa toimituksissa käytetään erilaisia tekstiilejä. (Ryökäs 2002: 13.)

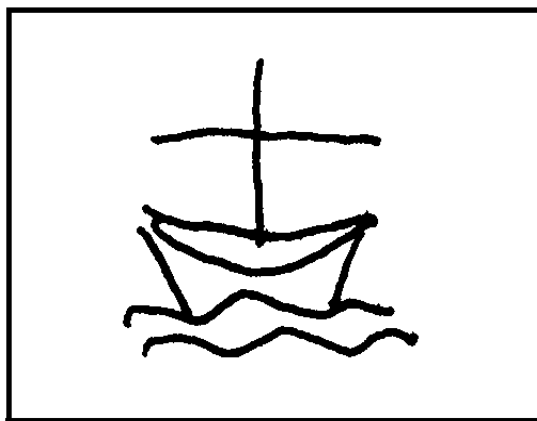


Piirros 1. Luther ruusu.

Ruusu on marttyyrien ja Kristuksen kärsimyksen symboli.

Jumalanpalvelukseen liittyviä tekstiilejä kutsutaan kirkkotekstiileiksi eli paramenteiksi. Ne jaetaan käyttötarkoituksensa mukaan liturgisiksi tekstiileiksi ja liturgisiksi vaatteiksi. Liturgisia tekstiilejä käytetään kirkkorakennuksissa. Niihin luetaan alttarin esivaate (antependium), alttarin reunusvaate (superfrontale), alttariliina, kalkkiliina (velum), ehtoollisliina (corporale), ehtoollisliinan säilytysrasia (bursa), puhdistusliinat (purificatores), sekä saaratuolin ja lukupulpetin kirjaliinat (pulvinarium). Liturgisia vaatteita ovat alba (messupaita) ja sen vyö, stola (orarium), messukasukka (casula), kaulusvaate (amictus) ja kuorikaapu (pluviale). Kuorikaavun ja kaulusvaatteen käyttö on Suomessa harvinaista. Piispat käyttävät kuorikaappuihin luettavaa piispankaapua sekä piispalista päähinettä hiippaa eli mitraa. Uutta suuntausta kirkollisessa liturgiassa edustaa jumalanpalveluksen oppaassa mainittu diakonin jumalanpalvelusasu dalmatika. Li-

turgiset tekstiilit korostavat kirkon liturgisia keskipisteitä. Liturgisia vaatteita käytetään kirkollisissa toimituksissa. Yksittäiset kirkkotekstiilisarjat valmistetaan tavallisesti yhdenmukaisista materiaaleista (Dean 1990: 10). Luvun kaksi tekstin joukkoon on laitettu piirroksia tyypillisimmistä kirkkotekstiilien symbolikuvioista. (Ryökäs 2002: 13, 14; Saarinen 1991: 5, 6; Kontti 1994: 17; Priha 1983: 9)



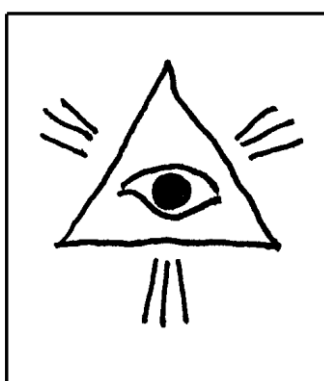
Piirros 2. Kirkkolaiva symboloi Kristuksen ohjaamaa seurakuntaa.

2.1 Kristinusko ja taide

*"Taivaat julistavat Jumalan kunniaa,
Taivaankansi kertoo hänen teostaan.
Päivä ilmoittaa ne päivälle,
yö julistaa yölle.
Ei se ole puhetta, ei sanoja,
ei ääntä jonka voisi korvin kuulla.
Kuitenkin se kaikuu kaikkialla,
maanpiirin yli merten ääriin..."* (Ps. 19:2-5.)

Visuaalisen taiteen ja musiikin välittämään viestiin ei useinkaan tarvita sanoja. Kirkon tehtävänä on koko historiansa ajan ollut ilmaista kristinuskon pelastussanomaa. Evankeliumin eteenpäinviemisessä kirkko ei ole rajoittunut vain sanoihin vaan se käyttää myös sanatonta symbolikieltä, jota ilmennetään usein taiteen avustuksella. (Martling 1993: 7-9.)

Taiteen avulla pyritään ilmaisemaan sekä ulkomaailmaa että viestejä ihmisen sielusta. Taiteen todellisuuspohjana ei ole ainoastaan yliaistillinen ideaalimaailma vaan myös historiallisen olemassaolon kokonaisuus. Kristityn taideteoksen tehdessään taiteilija on usein enemmän kiinnostunut muovaavista voimista kuin valmiista muodoista. On merkittävää, että Martti Lutherillekaan luomistyö ei edusta täydellisyyttä, vaan Jumalan jatkuvaa luomista. Se, että luomistyö ei ole päättynyt vaan on jatkuvasti tapahtuvaa, merkitsee taiteilijalle, että taideteos on siirtynyt tilan piiristä ajan piiriin. (Bahr 1970: 15, 17, 18.)



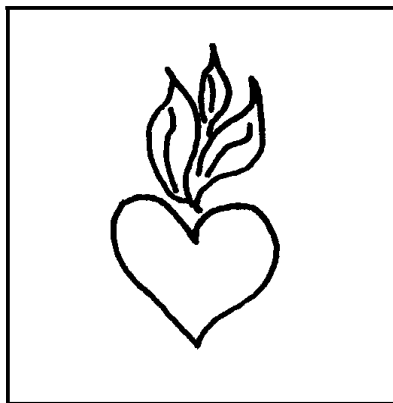
Piirros 3. Jumalan kaikinäkevä silmä.

Kolmio symboloi Pyhää Kolminaisuutta.

Länsimaista kristillistä kuvahistoriaa tutkittaessa on tultu siihen tulokseen, että Jumala on muuttunut kuvaamattomaksi. Keskiaikaisissa Jumalan kuvissa "heijastus" viittasi "ideaan". Se, mikä oli Jumalaa etsivälle ihmiselle tärkeää 1900-luvulla ja nykyään, ei enää mahdu näkyviin ilmenemismuotoihin edes heijastuksena. (Bahr 1970: 30, 31.)

Taiteen ja uskonnon yhteinen suhteutuspiste on molempien pohjalla elävä tunne. Sielullinen kokeminen ja tunne ovat pohjina sille, että taide toimii uskonnon auttajana, koska kummassakin vaikuttavat samat henkeä ja sielua uudeksi luovat voimat. Taide ja uskonto luovat joidenkin käsitysten mukaan myös saman tilan. Jos uskonnon pyrkimyksenä on ihmisen olemassaolon ristiriitaisuuden ratkaiseminen uskossa Jumalaan, niin taiteen tarkoitus tähtää tavallisesti sielunrauhaan. Kauneudesta nauttiminen voi vapauttaa maallisista huolista siinä missä usko vapauttaa avaten oven

”salattuun elämään”. Siksi taiteen ja uskonnon antamien elämysten välillä ei ole jyrkää rajaa. Tämä tarkoittaa, että taideteos voidaan kokea sekä esteettisesti että uskonnollisesti. Uskonnollisia tunteita ei voida kuitenkaan pitää identtisinä ”esteettisen kokemuksen” kanssa. (Bahr 1970: 34, 37.)

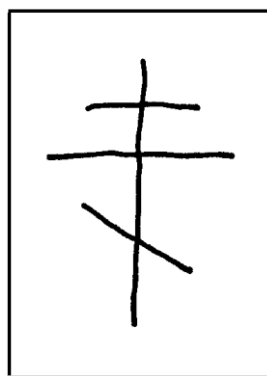


Piirros 4. Liekehtivä sydän on Jeesuksen sydämen uhrin vertauskuva.

Kulttuurin kehityksellä on yleensä ollut uskontoon henkistävä vaikutus. Joidenkin näkemysten mukaan ollaan sitä mieltä, että Jumala voi tehdä itsensä koettavaksi myös taideteoksen kautta. Usko tai taide on kristillistä silloin kun niiden keskipisteenä on Kristus. Kristillistä kirkkoa on kuitenkin aina vainonnut taipumus poistaa kulttuurin ja kristinuskon väliset ristiriidat taiteesta. Luonnollinen kristillinen ilmoitus ei ole mahdollinen taiteelle. Tästä johtuen taidetta ja uskontoa voidaan pitää kahtena yhdensuuntaisena viivana, jotka leikkaavat äärettömässä Jumalassa. Historiallisessa maailmassa voidaan puhua ainoastaan näiden kahden viivan lähentymisestä. Pyhän kokemus on luonteeltaan, alkuperältään ja vaikutukseltaan aivan toisenlaista kuin mikään muu ihmistä kohtaava. Pyhyys ei ole kuitenkaan sinänsä eikä yksinomaan kauneutta; se on enemmän. Osallisuus Jumalan kuvan salaisuuteen liitetään osallisuuden seurakunnan keskellä olevaan Kristukseen. Yhteys Kristukseen muodostuu sakramentissa, joka luo kuvatun läsnä olevaksi. Taiteessa, jossa luomakunta nähdään ”Jumalan armollisten käsien tekona”, uskotaan olevan tämä sakramentaalinen luonne. (Bahr 1970: 35-38.)

Idän kirkon ikoneissa elää oppi Jumalan kuvasta. Etsittäessä Kristuksen, Jumalan kuvan, havainnollistamismuotoa, sen ajatellaan usein seuraavan idän kuvaperinnettä. Luterilaisen ajattelun mukaan Jumalan ilmoituksen varsinaisena muotona on vai-

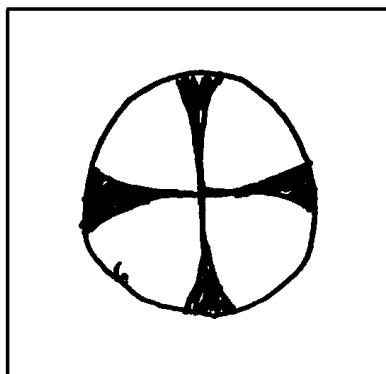
kuttava sana. Siksi ajatellaankin, että Jumala ei ole sitonut läsnäoloaan kuvaan vaan ihmisen suulla julistettuun evankeliumiin ja sakramenttiin. Uskonpuhdistuksen teologiassa pyrittiin tekemään sana ja kuva toistensa vastakohtiksi, samoin sana ja sakramentti. Uskonpuhdistuksen syntyvaiheet kulkivat käsi kädessä kuvariidan ja kuvainriistoliikkeen kanssa. Uskonpuhdistuksen teologialla oli taipumuksena mitätöidä ihminen, ja kieltää ihmisten keskelle ilmestyvän Jumalan kuvan mahdollisuus. Tästä johtuen uskonpuhdistusta voisi pitää idän kirkon täydellisenä vastakohtana. Idän kirkko esitti Jumalan mahdollisimman koskemattomana. Lännen kirkko sitä vastoin korosti paljon voimakkaammin kuvan varjomaisuutta ja Jumalan kuvan kaltaisuuden menetystä. Idän kirkko on vuosisadasta toiseen pitäytynyt muotoon, vastustuksenkin uhall. Uskonpuhdistus puolestaan luopui lähes kaikista muodoista, ja on monesti ollut vaarassa katkaista siteen Jumalan ja ihmisen väliltä. (Bahr 1970: 39, 40.)



Piirros 5. Ortodoksien käyttämä venäläinen risti.

Taide on pohjimmiltaan ilmausta perimmäisen kohtaamisen kokemuksesta. Taiteen ja uskonnon suhteessa voidaan erottaa neljä astetta. Ensimmäiseen asteeseen kuuluvat taideteokset, joiden sisältö ei ole suoranaisesti uskonnollinen. Toisenkaan asteen teoksilla ei ole suoraa uskonnollista sisältöä. Siinä esitetään taiteellisessa muodossa usein tiedottomasti olemassa olon perimmäisiä kysymyksiä. Tätä tyyliä voidaan pitää uskonnollisena, koska siinä jotakin murtautuu pinnalle syvyydestä. Kolmas aste sisältää kaikki ne teokset, joissa on uskonnollisia aineksia, mutta joilla ei ole voimaa hahmottaa aikamme tilannetta verhottomasti. Neljännen asteen taideteoksissa yhdistyy uskonnollisen aiheen ja tyylin sopusointu. Tällä tasolla on kysymys perinteisestä kirkollisesta taiteesta. (Bahr 1970: 42-44.)

Jumalanpalveluksen ja taiteen suhdetta ei voida selvittää tutkimatta taiteen olemusta. Taidetta on mahdollista tarkastella pelastushistoriallisesta näkökulmasta. Tällöin se voidaan jakaa kolmijakoiseen kaavaan, jossa ensin esiintyy kaikkien asioiden alku, toisena Jumalan maallinen valtapiiri ja kolmantena Kristuksen evankeliumin kohtauksen seuraukset. (Bahr 1970: 48, 49.)



Piirros 6. Vihkiristi kuvaa Kristusta maailman keskellä.

Taideteoksen kristillisyyttä ei takaa aiheenvalinta eikä mikään määritelty tyyli. Jos taiteilija on kristitty, se näkyy tavallisesti myös hänen teoksissaan. Taiteilijan sisäistä maailmaa vastaa hänen teostensa taiteellinen muoto. Mitä enemmän kristitty taiteilija kiinnittää huomiota tyyliin ja ilmaisuun, sitä kristillisempiä hänen teoksensa ovat. Niin sanottua julistavaa taidetta ei voida kuitenkaan pitää tavoiteltavana, koska sen lähtökohta on tavallisesti valmiiksi määritelty idea, jossa taiteen keinot ovat auttamattomasti toissijaisia. Taide, joka haluaa ensisijassa olla rakentavaa, kadottaa lopulta myös leikkiluonteensa. Kristillisen todistuksen on päästävä kirkkotaiteessa esiin kaavamattomana, mutta sen ainutlaatuisena elementtinä on oltava aito taide. (Bahr 1970: 183-185.)

Kirkkotaide, joka on välittömästi mukana jumalanpalveluksessa, on vaativaa taidetta. Yhteys jumalanpalvelukseen tekee siitä täysin palvelevaa taidetta. Teos seuraa merkin tavoin seurakunnan tunnustusta ja ylistystä. Se toimii vastauksena sanan ja sakramentin hengelliseen tapahtumiseen. (Bahr 1970: 214, 215, 232.)

Liturginen symboliikka kehittyi idän kirkossa jo varhain monivivahteiseksi. Ortodoksi-

sen kirkon piirissä kirjoitettiin erityisiä mytologisia katekismuksia ohjaamaan kirkollisen taiteen symbolikieltä. Liturgian ja kristillisen opin läheinen yhteys on aiheuttanut ortodoksisessa kirkossa vähäisen kiinnostuksen liturgisia uudistuksia kohtaan. Koska kristillisen ilmoituksen uskotaan annetun kerran kaikiksi ajoiksi, ortodoksinen kirkko vierastaa liturgisen symboliikan muutoksia ja uudistuksia. (Martling 1993: 15.)



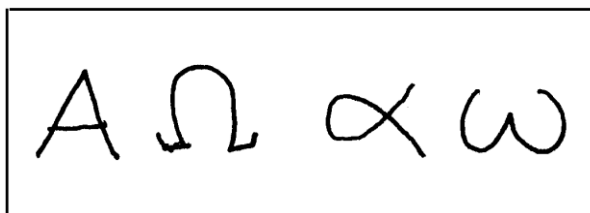
Piirros 7. Voitonlippua kantava karitsa symboloi Jumalan Karitsaa, joka ottaa pois maailman synnit.

Läntisten kirkkokuntien piirissä liturgisen symboliikan ja kuvataiteen tehtäväksi on määritelty tavallisesti uskon salaisuuden julistaminen. Kristillisen opin ja liturgian yhteys näkyi lännen kirkoissa lähinnä liturgian ja kirkkotaiteen muutoksissa. Opin uudet tulkinnat johtivat tavallisesti myös liturgisiin muutoksiin ja kuvallisen ilmaisun uudistumiseen. Läntiseen kirkkosymboliikan kehitykseen on aikoinaan vaikuttanut voimakkaasti rationalismi. (Martling 1993: 15,16.)

2.2 Luterilainen kirkkointeriööri

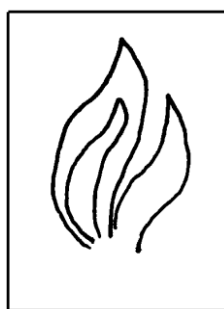
Reformaation on uskontohistoriallisena prosessina uskottu poistavan rituaalisen symboliikan ja aistillisen aineksen uskonnollisesta käyttäytymisestä. Sen on tulkittu riistäneen riiteistä sakramentaalisen tason ja muovanneen uskonnosta järkeistetyyn opin. Tästä huolimatta liturginen symboliikka ei kuitenkaan ollut vierasta uskonpuhdistukselle. Luterilaisella uskonpuhdistuksella oli kalvinisteihin verrattuna sakramentaalinen perusnäkemys ja ymmärtämys symbolikielen tarpeellisuudelle liturgiassa. Luterilaisuus kykeni omaksumaan liturgiaansa symboliikkaa, ja se säilytti käytössään monia lännen kirkon symbolikielen ilmenemismuotoja. Vain luterilaisuudelle vieraaksi

käyneistä symbolisista toimituksista luovuttiin. (Martling 1993: 10; Piirainen 1996: 10.)



Piirros 8. Alfa ja omega ovat kreikankielisten kirjainten ensimmäinen ja viimeinen kirjain. Kirjainyhdistelmä viittaa Ilmestyskirjan kohtaan, jossa Jeesus sanoo olevansa ensimmäinen ja viimeinen – alku ja loppu.

Kirkon esineistön kehitys on sidoksissa luterilaisen jumalanpalveluselämän ja kirkollisten toimitusten uudistuksiin. Luterilaiseen kirkolliseen käytäntöön vakiintuneen hahmonsa suomalainen kirkkointeriööri saavutti karoliinisella ajalla. Karoliinisen ajan päättyminen vuonna 1718 merkitsi monien kirkollisen elämän uskonpuhdistuksen jälkeisten kehitysvaiheiden umpeutumista. Muutoksista huolimatta suomalainen kirkkointeriööri säilytti paljon vanhaa. Pohjoismaista luterilaisen kirkon esineperinnettä on luonnehdittu eurooppalaisittain erittäin säilyttäväksi. Suomen kirkkojen muuttumattomuus kuvastuu parhaiten kirkkorakennusten varhaisista kuvauksista. (Piirainen 1996: 9)

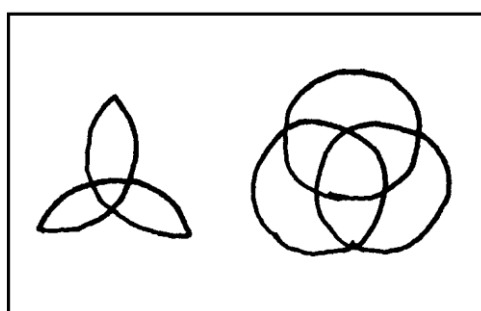


Piirros 9. Tulen liekki on Pyhän Hengen symboli. Se on elävän uskon vertauskuva.

Kuvan rooli uskonnollisena ja teologisena kysymyksenä on vaihdellut eri aikakausina. Uskonnollisiin esineisiin kohdistuneilla kuvia vähätteleillä reaktioilla oli usein sosiaalisten motiivien lisäksi rinnallaan teologisia, poliittisia ja taloudellisia perusteluja.

Ikonoklasmia ei voida kuitenkaan pitää suoranaisena taiteenvastaisuutena. Kulttiin liittyneellä kuvalla ja taide-esineellä oli tehtävänsä pyhitettynä käyttöesineenä. Kuvan funktio uskontohistoriallisessa yhteydessä eroaa ratkaisevasti taideinstituution kuvalle antamista rooleista. (Piirainen 1996: 9)

Kirkollisen esineistön luoteelle on ominaista uskollisuus perinteelle. Jumalanpalvelusjärjestys ja kirkollisten toimitusten tarpeet ovat määrittäneet kirkkotilan varustuksen. Kirkon irtaimiston esineryhmien kehitykseen ovat vaikuttaneet kulttuuristen tekijöiden ohella taloudelliset ehdot. (Piirainen 1996: 10, 11).

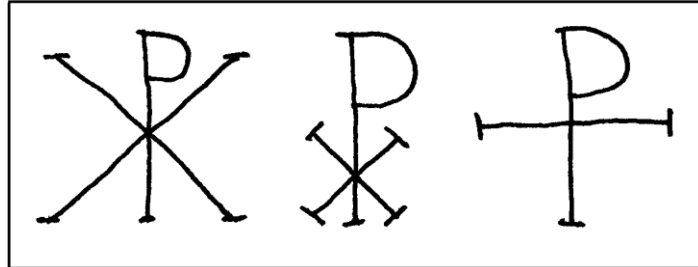


Piirros 10. Kolme toisiaan leikkaavaa ympyrää on Pyhän Kolminaisuuden, Isän, Pojan ja Pyhän Hengen vertauskuva.

2.3 Paramenttien symboliikka liturgiassa

Symbolikieli ei ole erityinen kristillinen tai kirkollinen ilmiö. Se on luonteeltaan yleismaailmallinen. Kirkko on ottanut symbolikielen käyttöönsä ja kehittänyt sitä liturgiseen käyttöön. Kun kirkko varhaisvaiheissaan kehitti symbolikieltään, se johtui vainojen aiheuttamasta pakosta. Vainojen aikana oli välttämätöntä, että vain seurakunnan kastetut jäsenet ymmärsivät jumalanpalveluksen muodot ja symbolit. Tämä koski erityisesti kristillistä taidetta. Kirkon liturgisen elämän symbolikieli kehittyi nopeasti. Liturgiset symbolit olivat alusta asti tärkeä osa kristillistä julistusta. Esimerkiksi ehtoollisen asettamisessa siunattavat leipä ja viini viittaavat Jeesuksen kiirastorstaina opetuslastensa kanssa viettämään pääsiäisateriaan. Matteus kuvaa Evankeliumissaan Jeesuksen pääsiäisaterialla asettamaa ehtoollista seuraavasti: *”Aterian aikana Jeesus otti leivän, siunasi, mursi ja antoi sen opetuslapsilleen sanoen: ’Ottakaa ja syökää, tämä on minun ruumiini.’ Sitten hän otti maljan, kiitti Jumalaa, antoi heille ja*

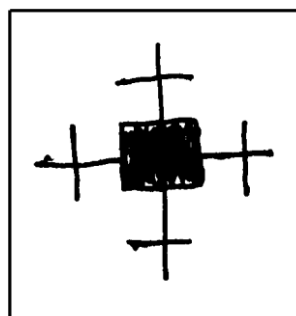
sanoi: *'Juokaa tästä te kaikki. Tämä on minun vereni, liiton veri, joka kaikkien puolesta vuodatetaan syntien anteeksi antamiseksi. (Matt. 26:26-28).'*" (Martling 1993: 14, 15.)



Piirros 11. Krikkotekstiileissä käytettyjä Kristus-monogrammeja.

Jumalaa kohtaan tunnettua kunnioitusta ja rakkautta on 400-500-luvuilta alkaen ilmaistu kirkkotekstiilien välityksellä (Köntti 1994: 15). Kirkkotekstiilien symboliset merkitykset ovat syntyneet vähitellen. Alkuaan tekstiilit ovat olleet vain käyttötekstiilejä, ja niille on vasta myöhemmin annettu jokin vertauskuvallinen merkitys. (Ryökäs 2002: 15.)

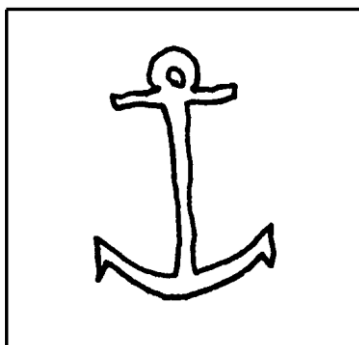
Kirkkotekstiileillä on tärkeä palvelutehtävä jumalanpalveluksissa. Paramentit suuntaavat ihmisten ajatukset siihen, mikä on pääasia. Kirkkotekstiilit havainnollistavat kristinuskon sisältöä ja sen opetuksia. Pääasiallisesti jokaisella paramentilla on oma ainutlaatuinen merkityksensä. Koska jokainen kirkkotekstiili on itsessään symboli, niissä ei välttämättä tarvitse olla erilaisia kuvioaiheita. (Lempiäinen 1988: 30.)



Piirros 12. Neliöristi on lähetystyön tunnus.

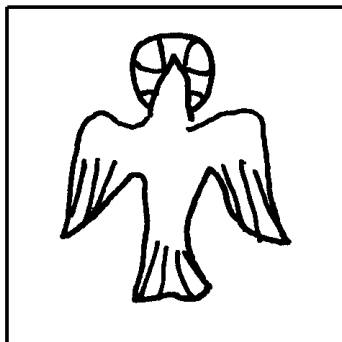
2.3.1 Liturgiset värit

Israelin jumalanpalveluselämässä oli oma värien symboliikkansa. Vanhassa testamentissa mainittuja värejä on käsitelty seuraavasti: *”Tee telttamaja kymmenestä kangaskaistasta; kudo ne kerratusta pellavalangasta sekä sinipunaisesta, purppuraisesta ja karminpunaisesta villasta ja kudo niihin taidokkaita kerubinkuvia (2 Moos. 26:1).”* Kristillinen värikartta on kehittynyt juutalaisuudesta riippumatta. Tästä johtuen liturgiset värit vaihtelevatkin jonkin verran kirkkokunnittain. Kirkollinen värikalenteri muodostui 800-luvun tienoilla, ja se vakiintui seuraavien vuosisatojen kuluessa. Päävi Innocentius III antoi säädöksen liturgisista väreistä vuonna 1198, ja se sai lain voiman roomalaiskatolisessa kirkossa. Myös Ruotsissa alettiin noudattaa tätä värijärjestelmää. Värijärjestelmän noudattaminen Suomessa riippui seurakuntien varallisuudesta. (Lempiäinen 1988: 31; Priha 1991: 16.)



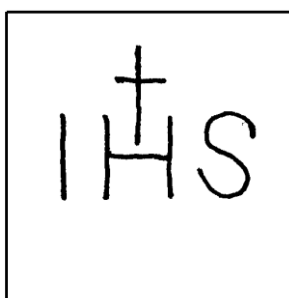
Piirros 13. Ankkuri on kuoleman kestävän uskon vertauskuva.

Kirkkovuodessa eletään Kristuksen elämän eri vaiheita. Nämä vaiheet ja kirkon uskon kuvaamat asiat tulevat esille kirkkotekstiilien väreissä. Värien käytöstä ei ole olemassa ehdottomia lakeja, mutta niiden käytöllä on vakiintuneet perinteet (Priha 1991: 17). Kirkkotekstiilien liturgisia värejä on kuusi; valkoinen, punainen, sininen, violetti, vihreä ja musta. Suomessa sinisen värin käyttö on hyvin harvinaista. Koristeiluissa saatetaan käyttää kultaa ja hopeaa. (Köntti 1994: 15.)



Piirros 14. Kyyhkynen on Pyhän Hengen vertauskuva.

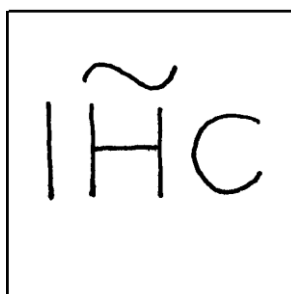
Valkoinen on ilon, puhtauden ja kiitoksen väri. Se on myös Jumalan, Kristuksen, pyhien, enkelien, autuaitten ja puhtaan ilon väri (Priha 1983: 13). Sitä käytetään kirkkovuoden Kristus-juhline (Köntti 1994: 15). Kirkollisissa toimituksissa valkoinen sopii käytettäväksi oikeastaan aina. Varhaiskristillisen ajan hautajaisten väri oli valkoinen. Sitä käytetään edelleen lasten hautajaisissa (Priha 1983: 13). Punainen on tulen ja veren väri. Se on Kristuksesta todistamisen ja Pyhän Hengen väri. Kirkollisissa toimituksissa punainen sopii kasteeseen. Violetti on parannuksen, katumuksen ja odotuksen väri. Se kuuluu kirkkovuoden paastonaikoihin, katumuspäiviin sekä erillisiin katumusjumalanpalveluksiin, jos niitä järjestetään. Vihreä on elämän, kasvun ja arjen kilvoituksen väri. Se kuuluu niihin kirkkovuoden ajankohtiin, jolloin tekstit puhuvat arjen kristillisyydestä. Musta on syvän surun ja murheen väri. Kirkkovuodessa se liittyy vain pitkäänperjantaihin. Suomalaisten hautajaisten väriksi on vakiintunut musta, vaikka se ei kuvastakaan kristilliseen hautaukseen kuuluvaa ylösnousemususkoa. (Lempiäinen 1988: 31, 32.)



Piirros 15. IHS-monogrammi symboloi Jeesusta ihmisten vapahtajana

Sininen on perinteinen neitsyt Marian väri. Ruotsin joissakin kirkoissa sinistä on käytetty Marian ilmestyspäivän jumalanpalveluksissa. Hopea ja kulta ovat vanhoja kirkol-

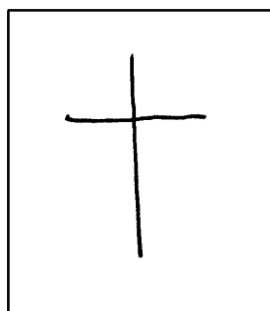
lisiä värejä. Hopea kuvaa mielen puhtautta. Kulta on auringon sekä Jumalan kirkkouden ja valtasuuruuden vertauskuva. Kulta on puhdistavan tulen väri, eikä sitä pitäisi käyttää violetin tai mustan koristuksena (Priha 1983: 13). Mustan ja violetin koristeiluun sopii parhaiten hopea (Priha 1983: 13). Monissa maissa käytetään kullan rinnakkaisvärinä keltaista. (Lempiäinen 1988: 32, 33.)



Piirros 16. Myös IHC-monogrammi symboloi Jeesusta ihmisten vapahtajana

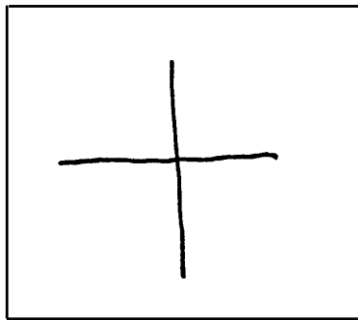
2.3.2 Liturgiset tekstiilit

Altтарin esivaate, antependium, peittää alttarin yhdeltä tai useammalta sivulta. Sillä on vertauskuvallinen yhteys ehtoollispöytään. Alttariliina on väriltään valkoinen ja sitä on pidetty Kristuksen kapaloiden tai käärinliinojen vertauskuvana. Saarnatuolin kirjaliinat ovat joko suorakaiteen tai neliön muotoisia. Vaikka kirjaliinalla ei ole selkeää vertauskuvallista merkitystä, sen symbolit on liitetty Jumalan sanaan ja evankelistoihin. Lukupulpettien kirjaliinoilla ei ole vielä mitään yhteistä vertauskuvallista merkitystä, muotoa tai kuva-aiheita. Altтарin esivaate ja kirjaliinat noudattavat kirkkovuoden liturgisia värejä. (Ryökäs 2002: 15.)



Piirros 17. Latinalainen risti.

Neliön muotoinen ehtoollisliina on pellavaa ja väriltään valkoinen. Liinan tarkoituksena on estää pyhitettyjen ehtoollisastioiden joutuminen kosketuksiin pyhittämättömien materiaalien kanssa. Ehtoollisliina on vertauskuva haudassa olleen Kristuksen kasvoja peittävästä liinasta. Sen säilytysrasia kuvaa joko Liiton Arkun säilytyspaikkaa tai lihaksitulemista eli inkarnaatiota. Säilytysrasian väri voi vaihdella kirkkovuoden värien mukaan. (Ryökäs 2002: 16.)



Piirros 18. Kreikkalainen risti, jonka yhtä pitkät sakarat viittaavat Kristuksen neljään tekoon.

Kalkkiliina suojaa ehtoolliskalkkia ja pateenia (ehtoollisleipälautanen). Kalkkiliinan väri noudattaa joko kirkkovuoden värejä tai on aina valkoinen. Kalkkiliinan on kerrottu kuvaavan liinaa, jonka päälle Kristus laskettiin ristiltä. (Ryökäs 2002: 16.)



Kuva 2. Kallion kirkon violetti kalkkiliina, jossa kyyhkynen Pyhän Hengen symbolina.

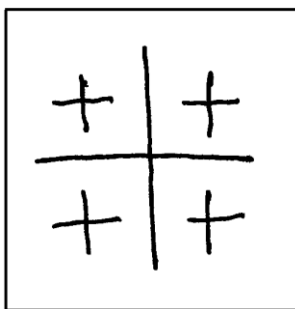
2.3.3 Liturgiset vaatteet

Papin messuvaatetuksen katsotaan peittävän kantajansa persoonan. Se edustaa myös Kristusta palvelutehtävässään. Symbolisesti messuvaatetuksessa on kysymys Jeesuksen käyttämästä vaatetuksesta. (Nurminen, Parvio 1987: 28.)



Piirros 19. INRI – Jeesus Nasaretilainen Juutalaisten Kuningas.

Jumalanpalveluspukuun kuuluva valkoinen messupaita, alba, ei ole ainoastaan papin käyttämä vaatekappale. Albaa voivat käyttää kaikki seurakunnan kastetut jäsenet, jotka toimivat jumalanpalveluksessa avustajina. Se on kristityn kastepuku, jolla kuvataan kasteessa alkanutta uutta elämää (Ryökäs 2002: 16). Alba on myös sen uuden elämän vertauskuva, johon kristityt ovat kutsutut vaeltamaan. Siihen liittyy erottamattomasti vyö, joka on valvomisen ja valmiina olemisen tunnus. Vyö voi olla samasta kankaasta ommeltu kuin alba. Se voi olla myös paksuhko nyöripunos tai pirtanauha. Vyö voi noudatella kirkkovuoden liturgisia värejä. (Sarantola 1988:19, 20.)



Piirros 20. Viisi kreikkalaista ristiä kuvastavat Kristuksen viitta haavaa.

Stola on pitkä leveä nauha, jota papit kantavat molempien olkapäidensä yli alban päällä. Se noudattaa kirkkovuoden liturgisia värejä (Ryökäs 2002: 17). Stola on papin

viran merkki, ja sen katsotaan symboloivan Kristuksen iestä. Avustaessaan ehtoollisen jaossa jumalanpalveluksen liturgia pappi voi asettaa stolan ristiin rinnan kohdalta siten, että oikea puoli menee vasemman yli. Tällöin stola viittaa papin toimimiseen diakonina. Kun virkaan vihitty diakoni osallistuu liturgiseen toimintaan, hän voi käyttää alban kanssa stola, joka kulkee vasemmalta olkapäältä oikealle kupeelle, jolloin vyö pitää sitä paikoillaan. (Sarantola 1988: 23, 24.)



Kuva 3. Kallion kirkon alba ja violetti stola, jota koristavat viininköynnösornamentit ja kristusmonogrammi. Viiniköynnös on Kristuksen vertauskuva.

Messukasukkaa on pidetty papin jumalanpalveluspuvun keskeisimpänä osana. Se on ehtoollisjumalanpalvelusta toimittavan liturgin vaate (Ryökäs 2002: 17). Tämän lisäksi messukasukkaa saatetaan käyttää papiksi vihkimisessä tai vakinaisen papin virkaan asettamisessa. Näissäkin yhteyksissä messukasukan käyttö on yhteydessä ehtoolliseen, jonka jakaminen on vihityn papin päätehtävä. Sen alla käytetään albaa ja stola. Messukasukan merkityksestä on erilaisia tulkintoja (Ryökäs 2002: 17). Messukasukan on tulkittu kertovan papin olevan pyhän toimituksen toimittaja. Se ku-

vaa Jumalan kaikki peittävää armoa (Ryökäs 2002: 17). Messukasukan symbolista merkitystä kuvaa Paavalin kehoitus: *”Te, jotka olette Jumalan valittuja, pyhiä ja hänelle rakkaita, pukeutukaa siis sydämelliseen armahtavaisuuteen, ystävällisyyteen, nöyryyteen, lempeyteen ja kärsivällisyyteen (Kol.3:12).”* (Saarinen 1991: 7, 8). Käyttötarkoituksensa mukaisesti messukasukan hallitsevana symbolina on risti. Se on perinteisesti sijoitettu kasukan selkäpuolelle, koska aikaisemmin liturgi seisoi huomattavan osan jumalanpalveluksesta selin seurakuntaan. Risti viittaa symbolisesti Uuden Testamentin kohtaan, jossa Jeesus sanoi opetuslapsilleen, ja hänen ympärillään olleelle väkijoukolle: *”Jos joku tahtoo kulkea minun jäljessäni, hän kieltäköön itsensä, ottakoon ristinsä ja seuratkoon minua (Mark. 8:34).”* (Sormunen 1925: 13). (Sarantola 1988: 24, 25.)



Kuva 4. Kallion kirkon violetti messukasukka, jonka keskelle on kirjottu keltaisin langoin orjantappurakruunu.

Kuorikaapuun ei tiettävästi liity mitään erityistä symbolimerkitystä, vaan se on ollut liturginen käyttövaate (Ryökäs 2002: 17). Se on vanha kirkollinen asu (Nurminen & Parvio 1987: 29). Kuorikaapu mielletään usein virheellisesti piispalliseksi arvomerkitseksi, mutta sitä voivat käyttää kaikki papit kirkollisissa juhlissa, toimituksissa, suurissa rukoushetkissä ja jumalanpalveluksissa, joissa ei jaeta ehtoollista. Kuorikaapua käytetään esimerkiksi valtio- ja yliopistojumalanpalveluksissa (Saarinen 1991: 8). Nimitys

kuorikaapu viittaa sen yleiseen käyttöön pappien toimittamissa kirkollisissa rukouspalveluksissa (Nurminen & Parvio 1987: 29; Sarantola 1988: 27, 28.)



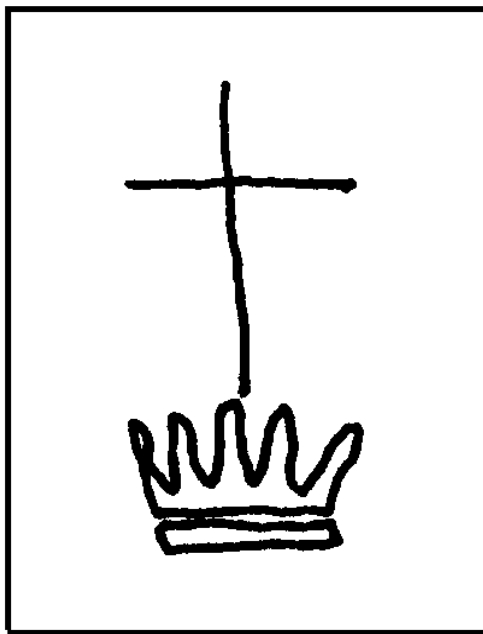
Kuva 5. Kallion kirkon musta kuorikaapu, jonka alla alba ja musta stola.

Piispan kaapu on kehittynyt kuorikaavusta piispan liturgiseksi vaatteeksi. Sen alla käytetään albaa ja stola. Piispan kaapua käytetään piispallisissa toimituksissa (Martling 1993: 94). Mitään yhtenäistä linjaa piispan kaavun tai kuorikaapujen symboleilla ei ole (Ryökäs 2002: 17). Piispan asuun kuuluvat myös viran tunnuksena annettava risti, piispansauva ja hiippa eli mitra. Piispansauva on hiippakunnan kaitsijan tunnus. Jos piispa toimittaa ehtoollisjumalanpalvelusta, hänkin käyttää messukasukkaa (Martling 1993: 94; Nurminen & Parvio 1987: 29.)

Kaulusvaatetta käyttävät Suomessa vain lähinnä ruotsinkielisten seurakuntien papit. Se on auki levitettynä suorakaiteen muotoinen vaate. Kaulusvaate on valkoinen tai se noudattaa kirkkovuoden liturgisia värejä. Kauluksella ei ole erityistä vertauskuvalista merkitystä, mutta se suojaa kirkkotekstiilien niskan aluetta. (Ryökäs 2002: 17.)

2.4 Jumalanpalvelusasun historiaa

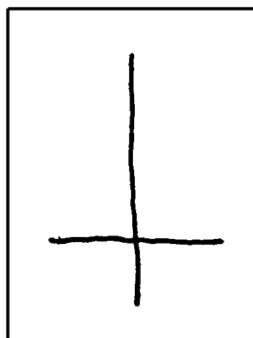
Kun jumalanpalvelukset 400-500-luvuilla siirtyivät kodeista kirkkorakennuksiin, alettiin käyttää erityisiä jumalanpalveluspukuja (Köntti 1994: 15, 17). Tämän jälkeen liturginen vaatetus kehittyi nopeasti moninaiseksi (Köntti 1994: 17). Jumalanpalveluksen ja ehtoollisen vieton yhteydessä eri henkilöille muodostuneet erilaiset tehtävät alkoivat näkyä myös heidän pukeutumisessaan (Priha 1991: 14). Papin liturgiset vaatteet ovat kehittyneet antiikin asukokonaisuuksista. Ne olivat käyttönsä pyhittämiä, eikä niitä sen vuoksi voitu käyttää muissa yhteyksissä. Tästä johtuen liturgiset vaatteet säilyttivät muotonsa muun vaatetusmuodin muuttuessa. Liturgisia vaatteita alettiin vihkiä käyttöönsä 800-luvulla. Niitä alettiin valmistaa nykyisen kaltaiseen muotoonsa 900-luvulla. (Martling 1993: 86, 87.)



Piirros 21. Risti ja Kruunu ovat Kristuksen voiton ja iankaikkisen elämän vertauskuvia.

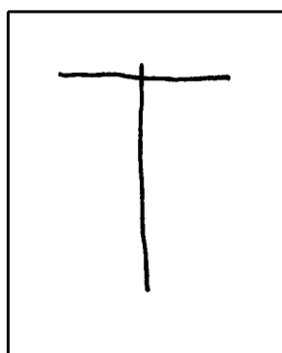
Papin liturginen vaatetus jakautui kahteen käyttötarkoituksensa määrittelemään ryhmään. Messuvaatteita käytettiin ehtoollisjumalanpalveluksessa. Kuorivaatteita käytettiin kirkon kuorista, alttarin ääreltä, käsin toimitetuissa jumalanpalveluksissa. Jako johtui siitä, että jumalanpalveluksissa tahdottiin korostaa ehtoollisen kaikkein pyhintä sakramenttia ja ehtoollisen viettoa jumalanpalveluksena. Messuvaatteita olivat messukasukka ja alba. Kuorivaatteita olivat kuorikaapu ja alba. Stola käytettiin sekä

messu- että kuorivaatteiden kanssa. (Martling 1993: 87.)



Piirros 22. Pietarin risti viittaa apostoli Pietarin ristiinnaulitsemiseen pää alaspäin.

Liturginen vaatetus on saanut omat korostuksensa idän ja lännen kirkoissa niiden vuonna 1054 tapahtuneen jakautumisen jälkeen. Keskiajalla katolisessa kirkossa tekstiilien tehtävä oli painottunut toisin kuin nykyisissä kirkkorakennuksissa. Lukutaidottomille seurakuntalaisille kirkon kuvallinen maailma oli tärkeämpi tiedonvälittäjä kuin puhuttu ja luettu sana. Keskiaikana kirkkotekstiileitä kirjottiin Länsi-Euroopassa Jumalan kunniaksi ylistäen Kristuksen ja kaikkien pyhien elämää (Paine 1990: 120). Katolisissa maissa pyhien monogrammien IHS (Jeesus Maailman Vapahtaja) ja M (Neitsyt Maria) uskottiin hallitsevan pahan voimia, ja siksi ne usein valittiin kirkkotekstiilien kirjontakoristeluihin (Paine 1990: 129). (Köntti 1994: 17; Priha 2000: 98.)

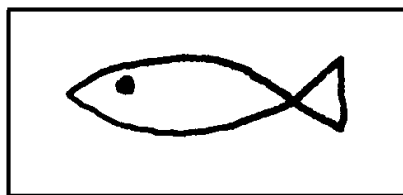


Piirros 23. Egyptiläinen risti.

Ruotsin vanhimmat liturgiset vaatteet ovat peräisin 1100-luvulta, ja Suomen 1300-luvulta, jolloin vanhimpia maamme harmaakivikirkkoja on rakennettu (Priha 1991: 14). Kirkkotekstiileillä oli merkittävä sija jumalanpalveluksissa jo keskiajalla (Hyvönen

1980: 7). Protestanttisessa kirkossa muutoksia alkoi tapahtua 1500-luvulta alkaen. (Köntti 1994: 17.)

Alban esikuvana on ollut antiikin tunika. Alban vyö on peräisin roomalaisesta arkipuvusta. Keskiaikaiseen albaan kuului irrallinen kaulusvaate. Se toimi kylmissä kirkoissa päätä lämmittävänä vaatekappaleena. Kaulusvaatteet ovat olleet Ruotsissa käytössä jo 800-luvulla. (Sarantola 1988: 19-20.)



Piirros 22. Kala – Jeesus Kristus Jumalan Poika Vapahtaja.

Stola on tunnettu liturgisena vaatteena jo 300-luvulla. Kristityt papit ovat tiettävästi perineet sen roomalaisten virkamiesten virkapuvusta. Ruotsissa stola on tunnettu jo 900-luvulla (Hyvönen 1980: 7). Messukasukka on tunnettu Galliassa liturgisena vaatteena jo 300-luvulla. Siitä tuli yksinomainen messuvaate vasta 1000-luvulla. (Sarantola 1988: 23.)

Diakonit käyttivät messuvaatteenaan alban päällä dalmatikaa tai tunikaa, jotka on tunnettu jo 300-luvulla, mutta yleistyivät liturgisina vaatekappaleina roomalaiskatolisessa kirkossa vasta 800-luvulla. Kuorikaapu ei alun perin ollut liturginen vaate vaan mantteli, joka yleistyi 900-luvulla piispojen ja pappien arvoa osoittavaksi vaatteeksi. (Hyvönen 1980: 7.)

Vanhojen kirkkotekstiilien kankaiden kuvioaiheet olivat suhteellisen kaukana nykyisistä kirkollisista symboleista. Tämä johtuu osittain siitä, että kirkon käyttöön tarkoitetut tekstiilit valmistettiin keskiajalla parhaista materiaaleista, joita käyttivät myös yläluokka ja hovi. Tavallista oli myös, että epämuodikkaaksi tai tarpeettomaksi käyneitä juhlapukuja lahjoitettiin kirkolle, ja niistä valmistettiin liturgisia vaatteita. Kankaiden itämaisia kuvioaiheita on joskus tulkittu kristillisiksi siten, että esimerkiksi lintujen on uskottu kuvaavan sieluja ja kotkat taivaallista ja kaikkinäkevää. (Priha 2000: 99.)

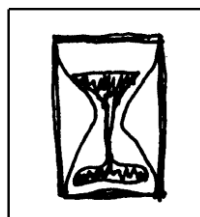
2.4.1 Kirkkotekstiilien historia Suomessa

Suomalainen käsityötaito kehittyi korkealle tasolle Naantalin birgittalaisluostarissa, kun sen toiminta alkoi 1440-luvulla. Pyhän Birgitan luomien luostarisääntöjen mukaan nunnien tuli valmistaa ja kirjailla silkillä, kullalla ja helmillä ne vaatteet, jotka oli tarpeen kirkon kaunistamiseksi ja Jumalan kunniaksi. Luostarisäännöt määräisivät myös, että yhteisön jäsenten tuli huolehtia alttari- ja messuvaatteista valmistamalla ja kunnostamalla niitä. Jokaista alttaria varten piti olla kahdet tekstiilit, toiset juhla- ja toiset arkikäyttöön. Luostarin toiminta alkoi hiipua jo 1500-luvun alkupuolella. (Priha 2000: 99.)

Naantalin birgittalaisluostarin tekstiilit muodostavat Suomen tekstiilihistoriassa kallisarvoisen kokonaisuuden. Suomalaisten luostarissa valmistettujen tekstiilien esikuvina olivat useimmiten Ruotsin Vadstenan birgittalaisluostarin työt. Luostarien toiminnan lakattua kotimaisten kirkkotekstiilien valmistaminen jäi kansankutojien tehtäväksi. Ammattimainen taidekudonta oli kehittynyt joillakin paikkakunnilla 1400–1600-lukujen välisenä aikana. (Priha 2000: 99-101.)

Uskon puhdistuksen jälkeen 1527 kirkon sisustuksessa alkoi tapahtua muutoksia. Kuvien ja sivualttareiden määrät vähenivät. Vuonna 1550 kirkkojen kallisarvoisimmat esineet luovutettiin kuninkaalle ja valtiolle. (Priha 2000: 100.)

Suomessa kirkollisten arvoesineiden hankinta oli yläluokan anteliaisuuden varassa. Kun aateliset ja säätyläiset lahjoittavat tekstiileitä kirkkoihin, ne pyrittiin valmistamaan parhaista mahdollisista materiaaleista. Tällä tietävästi pyrittiin korostamaan lahjoittajan anteliaisuutta sekä kirkkotekstiilien kallisarvoista ja pyhää käyttötarkoitusta. (Priha 2000: 101)



Piirros 23. Tiimalasi on elämän katoavaisuuden vertauskuva.

3 KIRKKOTEKSTIILIT KONSERVOINTIEETTISENÄ KYSYMYKSENÄ

Suomen evankelisluterilaisen kirkon paikallisseurakunnilla on hallussaan merkittävä osa Suomen kansallisesta kulttuuriperinnöstä. Paikallisseurakunnat ovat myös itsenäisesti vastuussa kulttuuriomaisuuden asianmukaisesta säilyttämisestä ja hoidosta. Kirkon näkökulmasta katsottuna jumalanpalveluksissa tarvittava esineistö on suunniteltu ja tehty käyttöä varten. Seurakuntien kannalta ongelmallisen ryhmän muodostavat ne esineet, jotka ovat jo vuosisatoja vanhoja. Periaatteellisesti vanhatkaan kirkolliset esineet eivät ole luonteeltaan museoesineitä vaan niillä on edelleen käyttönsä pyhittämä funktio. (Lempa 2000: 118.)

Vanhaa, käytöstä poistettua kirkollista esineistöä ei ole aina osattu arvostaa. Tämä näkyi muun muassa 1800-luvun lopulla seurakunnissa yleisesti järjestetyissä huutokaupoissa (Lempa 2000: 123). Tällöin kirkollisia esineitä siirtyi museoiden ja yksityisten keräilijöiden kokoelmiin (Lempa 2000: 123). Nykyisin vanhempi kirkollinen esineistö kärsii useimmiten puutteellisista tai ahtaista säilytystiloista. Vanhempaa kirkollista esineistöä on saatettu paikallisseurakunnissa koota tilan puutteen vuoksi esimerkiksi kirkon kellotapuliin, jonka ilmastolliset olosuhteet vaihtelevat voimakkaasti vuodenaikojen mukaan.

Kirkollisen kulttuuriperinnön säilyminen tuleville sukupolville on pyritty varmistamaan Suomessa lainsäädännöllisesti. Suomalaisen kirkkoesineistön konservoinnin etiikkaa voidaan tarkastella monelta eri kannalta. Hyödyllisiä tietolähteitä ovat muun muassa muinaismuisto- ja kirkkolaki, Kirkkohallituksen kulttuuriperintöä käsittelevät yleiskirjeet, museo- ja konservointialojen järjestöjen antamat eettiset ohjeet, erilaisia konservointitapauksia esittelevät artikkelit sekä konservointialan kirjallisuus. Kirkkotekstiilien säilytyksen, huollon tai konservoinnin etiikkaan liittyviä tutkimuksia ei tiettävästi Suomessa ole aikaisemmin tehty.

3.1 Katsaus länsimaisen konservoinnin etiikkaan

Länsimaisen konservoinnin eettisten periaatteiden linjausten voidaan katsoa kiteytyvän E.C.C.O.:n (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) ja

ICOM:n (International Council of Museums) antamissa ammattieettisissä ohjeissa. Näiden eettisten sääntöjen tulisi toteutua myös konservoitaessa kirkollisia esineitä. E.C.C.O.:n julkaisemassa Professional guidelines II:ssa on määritelty konservaattoreiden ammattieettiset säännöt (Code of Ethics). Niissä määritellään konservaattorin ammatilliset velvollisuudet kulttuuriperintöä ja sen omistajaa kohtaan sekä velvollisuudet oman ammattikuntansa suuntaan. ICOM:in julkaisemassa Museotyön eettisissä säännöissä annetaan selkeät ohjeet muun muassa kokoelmien hoitoon, konservointiin ja dokumentointiin. Säännöissä määritellään myös ihmisruumiin jäännösten ja pyhien esineiden käsittelyyn ja hoitoon liittyviä asioita.

3.1.1 E.C.C.O.:n ammattieettiset säännöt

E.C.C.O.:n ammattieettisten sääntöjen mukaan konservaattori vastaa henkilökohtaisesti kulttuuriperinnölle tekemistään konservointitoimenpiteistä (artikla 3). Konservaattorin on kunnioitettava hänen hoitoonsa uskotun kulttuuriperinnön esteettistä, historiallista ja hengellistä merkityksellisyyttä sekä fyysistä integriteettiä (artikla 5). Ennen kulttuuriperinnön konservointia, tulisi tehdä tarvittavat ennalta ehkäisevän konservoinnin toimenpiteet, joissa huomioidaan muun muassa esineen tulevat säilytysolosuhteet (artikla 8). Konservaattorin on tehtävä esineelle sen säilymisen kannalta vain tarvittavat toimenpiteet (artikla 8). (E.C.C.O. Professional guidelines II – Code of Ethics 2003.)

Konservaattorin pitäisi käyttää vain sellaisia tuotteita, materiaaleja ja toimenpiteitä, jotka eivät silloisen tietämyksen mukaan vahingoita kulttuuriperintöä, ympäristöä tai ihmisiä (artikla 9). Konservointitoimenpiteiden ja materiaalien ei pitäisi vaikuttaa tuleviin tutkimuksiin, toimenpiteisiin ja analyysiin häiritsevästi (artikla 9). Tehtävien toimenpiteiden tulisi olla poistettavissa esineestä sitä vaurioittamatta (artikla 9). Konservaattorin ei pitäisi poistaa kulttuuriperinnöstä mitään materiaalia, jos se ei ole välttämätöntä esineen säilymisen kannalta tai jos se koostumukseltaan häiritsee kulttuuriperinnön historiallista tai esteettistä arvoa (artikla 15). Irralliset kappaleet tulisi mahdollisuuksien mukaan konservoida tarkasti dokumentoiden (artikla 15). (E.C.C.O. Professional guidelines II – Code of Ethics 2003.)

Kun kulttuuriesineen käyttö vaarantaa sen säilymisen, konservaattorin on keskusteltava esineen omistajan kanssa kopion teettämisestä (artikla 16). Kopion avulla pyritään varmistamaan alkuperäisen esineen säilyminen (artikla 16). Konservaattorin on kattavasti informoitava kulttuuriperinnön omistajaa tehdyistä toimenpiteistä ja selvitetävä sopivat menetelmät esineen jatkuvaan hoitoon (artikla 17). (E.C.C.O. Professional guidelines II – Code of Ethics 2003.)

3.1.2 ICOM:in Museotyön ammattieettiset ohjeet

ICOM:in ammattieettisissä ohjeissa kokoelmista huolehtiminen on museohenkilökunnan keskeinen ammatillinen vaatimus. Henkilökunnan velvollisuus on varmistaa, että kaikki aineisto, joka on hyväksytty kokoelmiin väliaikaisesti tai vakinaisesti dokumentoidaan asianmukaisesti koskien sen alkuperää, kuntoa, tunnistamista ja hoitoa. Kaikkia esineitä tulisi säilyttää ja hoitaa kunnollisesti. Erityistä huomiota tulisi kiinnittää kokoelmien suojeluun luonnon ja ihmisten aiheuttamilta tuhoilta, varkauksilta, sekä estää vahingot esineitä käsiteltäessä ja kuljetettaessa. (ICOM:in Museotyön ammattieettiset ohjeet 2001: 11.)

Jokaisen museoammattilaisen eettisenä velvollisuutena on turvata kokoelmien ja yksittäisten esineiden kunnollinen hoito ja konservointi. Tarkoituksena on, että kokoelmat säilyvät tuleville sukupolville niin hyvässä kunnossa ja turvallisesti kuin nykyisen tietämyksen ja resurssien mukaan on mahdollista. Yksittäisten esineiden ja kokoelmien kulttuurisen ja fyysisen integriteetin ja aitouden kunnioittaminen ovat konservointityön ohjenuoria. Pyhien esineiden kohdalla asiaan sisältyy syvä kunnioitus niitä käyttäneiden yhteisöjen perinteitä ja kulttuureja kohtaan. Dokumentointiin tulee sisällyttää selvitys esineen kunnosta ja kuvaus mahdollisesta vaurioitumisesta. (ICOM:in Museotyön ammattieettiset ohjeet 2001: 11.)

Museoammattilaisten velvollisuutena on luoda varastossa, kuljetettavina tai näytteillä oleville esineille turvalliset olosuhteet ja ylläpitää niitä. Ennalta ehkäisevä konservointi on tärkeä kokonaisuus museoiden riskinhallinnassa. Kun esineen kunto vaatii väli-

töntä konservointia, siihen tulee käyttää pätevää konservaattoria. Konservointiin voi sisältyä restaurointi tai korjaaminen, mutta pääasiallisesti tehtävillä toimenpiteillä tähdätään esineen tilan vakiinnuttamiseen. Kaikkien konservointimenetelmien tulee olla dokumentoituja ja peruutettavissa esinettä vaurioittamatta. Kaikki lisätyt materiaalit ja fyysiset muutokset tulisi olla tunnistettavissa alkuperäisestä esineestä. (ICOM:in Museotyön ammattieettiset ohjeet 2001: 11-12.)

Ihmisruumiin jäännökset ja pyhät esineet tulee säilyttää turvallisesti ja kunnioittavasti, ja niistä tulee huolehtia esineiden arvokkuuden mukaisesti. Ne tulisi asianmukaisesti pyydettyäessä luovuttaa tutkittaviksi. Tällaisen aineiston säilyttäminen, huolenpito, tutkiminen ja käyttö on hoidettava ammattitaitoisesti ja kunnioittaen alkuperäisyhteisön, kansallisen tai etnisen ryhmän jäsenten uskomuksia. Kun aineistoa asetetaan näytteille, se on tehtävä tahdikkaasti ja ihmisarvoa kunnioittaen. Pyyntöihin, jotka koskevat ihmisruumisten jäännösten tai pyhien esineiden poistamista näyttelystä, on otettava kantaa välittömästi ja kunnioittavasti. Pyyntöihin aineiston palauttamisesta on suhtauduttava samalla tavoin. (ICOM:in Museotyön ammattieettiset ohjeet 2001: 12.)

On huomattava, että ICOM:in Museotyön ammattieettisiä sääntöjä ei voida suoraan soveltaa kirkon omistaman kulttuuriperinnön säilyttämiseen. Vaikka seurakunnissa säilytettävä vanha esineistö on usein ikänsä ja laatunsa kannalta museoesineistön kaltaista, kirkolliset esineet eivät kuitenkaan ole museoesineitä. Kirkkohallituksen museoalan tutkija Nina Lempa kirjoittaa artikkelissaan kuitenkin, että kirkon omistamaa kulttuuriperintöä on kuitenkin syytä tarkastella myös museaaliselta kannalta. (Lempa 2000: 118.)

3.1.3 Apel-projekti

Apel-projekti tutki konservaattoreiden laillisia ja ammatillisia velvollisuuksia kulttuuriperinnön suojelussa ja konservoinnissa. Projektin yhteistyötahoina olivat E.C.C.O., ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property), sekä Belgian, Portugalin, Suomen, Saksan, Itävallan ja Italian vi-

ralliset edustajatahot. Apel-hanke toteutettiin Euroopan komission taloudellisen tuen avulla. E.C.C.O. julkaisi Apel-projektin työn tuloksena syntyneen loppuraportin sekä työryhmän laatimat Euroopan kulttuuriperinnön konservointia koskevien yhteisten periaatteiden suositukset ja ohjeet. (Survey of the leagal and professional responsibilities of the Conservator-Restorers as regard the other parties involved in the preservation and conservation of cultural heritage 2001, s. 1-3.)

Apel-projektin julkaisussa todetaan, ettei kaikkea kulttuuriperintöä ole otettu suojelujärjestelmien piiriin tai sitä ei ole tunnistettu lainsäädännön tunnusmerkistön mukaiseksi ”suojeltavaksi kulttuuriperinnöksi”. Myös tällaisten kulttuuriperintöjen konservoinnissa tulee työryhmän mukaan noudattaa sellaisia periaatteita, että käsittelyn asiantuntevuus ja kulttuuriperinnön säilyminen tuleville sukupolville taataan. (Survey of the leagal and professional responsibilities of the Conservator-Restorers as regard the other parties involved in the preservation and conservation of cultural heritage 2001, s. 33.)

Konservaattorin perustavanlaatuisesti tehtäväksi nähdään kulttuuriperinnön säilyttäminen nykyisille ja tuleville sukupolville. Konservaattorin tehtävänä on vaikuttaa kulttuuriperinnön tunnistamiseen, arvostamiseen ja ymmärtämiseen kunnioittaen sen esteettistä ja historiallista tärkeyttä sekä fyysistä koskemattomuutta. (Survey of the leagal and professional responsibilities of the Conservator-Restorers as regard the other parties involved in the preservation and conservation of cultural heritage 2001, s. 33.)

Apel-projektin julkaisemissa ohjeissa ja suosituksissa edellytetään, että Euroopan valtiot hyväksyvät ne oikeudelliset toimet, joilla varmistetaan, että kaikissa konservointiprojekteissa taataan käsittelyjen laatu ja pitkäkestoinen kulttuuriperinnön säilyminen. Konservointikäsittelyjen prosessikuvauksen edellytetään sisältyvän kansalliseen lainsäädäntöön. Konservointia edeltävät ja sen jälkeiset työvaiheet tulee yksilöidä kansallisessa lainsäädännössä. Säilyttäminen ja ennaltaehkäisevä konservointi määritellään tärkeäksi osaksi konservointiprosessia. (Survey of the leagal and professional responsibilities of the Conservator-Restorers as regard the other parties involved in the preservation and conservation of cultural heritage 2001, s. 34-35.)

Toimenpiteiden edetessä suunnittelusta suorittamiseen laadunvalvonnasta täytyy vastata sellaisen poikkitieteellisen ryhmän, johon kuuluu konservaattoreita. Konservattoreiden vastuualueet on otettava huomioon kaikissa vaiheissa, varsinkin palvelujen tuottajien valitsemisessa, alustavassa tutkimuksessa, diagnoosissa, käsittelystä päättämisessä, projektin muotoilussa, tarkkailussa ja kehittämisessä, ennaltaehkäisevässä konservoinnissa ja säilytyksessä. (Survey of the legal and professional responsibilities of the Conservator-Restorers as regard the other parties involved in the preservation and conservation of cultural heritage 2001, s. 36.)

3.2 Kirkolliseen esineistöön liittyvä lainsäädäntö ja eettiset kannanotot

Vaikka Suomen evankelisluterilainen kirkko onkin toinen valtionkirkkomme, sen juridinen asema suhteessa valtioon on ”erityinen”. Suomen evankelisluterilainen kirkko on julkisoikeudellinen yhteisö, joka on jokseenkin itsenäinen suhteessa valtioon. Kirkolla on veronkanto-oikeus, ja se osallistuu aktiivisesti kirkkoa koskevan lainsäädännön muodostamiseen. Kirkkolaki on osa Suomen lainsäädäntöä, tästä johtuen se ei voi olla ristiriidassa Suomen lainsäädännön kanssa. Kaikki merkittävät kirkkoa koskevat päätökset tehdään kirkolliskokouksessa, jossa on myös Suomen valtiovalta edustettuna. Kirkkorakennusten ja niiden irtaimiston suojelua on määritelty kirkko- ja muinaismuistolaissa.

3.2.1 Kirkkoesineistöä koskevan lainsäädännön historiaa

Kirkollisen esineistön suojelemista koskevalla lainsäädännöllä on pitkät perinteet Suomessa. Kirkollisen esineistön hoidosta on annettu ohjeita ja määräyksiä jo katolisella ajalla. Piispa Hemmingin vuonna 1352 antamat ensimmäiset hiippakunta- ja synodaalstatuutit kehottivat pappeja säilyttämään ehtoollisastiat huolellisesti, pitämään tarkkaa luetteloa seurakunnan omaisuudesta ja pitämään alttarivaatteet puhtaina. (Lempa 2000: 120.)

Ruotsin Västeråsin valtiopäivillä reformaatiokaudella 1527 kirkon ylimääräinen omaisuus peruutettiin valtiolle. Päätös osoittautui kohtalokkaaksi monille katolisen kirkon ajoilta periytyneille jalometallisille kirkkoesineille. Esineistön luovutukset olivat suurimmillaan 1550-luvulla. Vuoden 1571 kirkkojärjestys sisältää erillisen kirkkoja, ja niiden sisustusta käsittelevän luvun. Kirkkojärjestyksen laatija arkkipiispa Laurentinus Petri esitti näkemyksiään kirkkotekstiileistä, valaisimista ja kuvateoksista. Hän suhtautui Martti Lutherin tavoin maltillisesti kirkolliseen esineistöön ja kuviin. Tärkeintä oli, että niitä ei käytetty kulttiesineinä. Vuoden 1571 kirkkojärjestys oli voimassa aina 1600-luvun lopulle asti. (Lempa 2000: 120.)

Karoliinisen ajan kirkkolaki annettiin vuonna 1686. Se on tiettävästi ensimmäinen suomeksi painettu lakikokoelma. Laki oli voimassa lähes 200 vuotta. Vuoden 1686 kirkkolain 26. luvussa käsiteltiin kirkollista esineistöä; sen suojelua ja hoitoa. Kirkkotekstiilien hoidosta annetut ohjeet ovat edelleenkin käyttökelpoisia. (Lempa 2000:120.)

Turun tuomiokapituli lähetti vuonna 1749 kiertokirjeen, jossa papistoa pyydettiin laatimaan selvityksiä ja kuvauksia kirkkojen muistomerkeistä ja muun kirkollisen esineistön historiasta. Vastauksia saatiin 77 pitäjältä, ja niiden painopiste oli Etelä- ja Länsi-Suomessa. (Lempa 2000:120.)

Vuoden 1868 kirkkolain 15. luvun 145 pykälässä kehoitettiin kirkkoherroja pitämään huolta kaikesta kirkkonsa kiinteästä ja irtaimesta omaisuudesta sekä valvomaan sen hallintaa, käyttöä ja hoitoa lain ja seurakunnan päätösten mukaan. Kirkkoherran tehtäväksi annettiin myös valvoa, että kirkon isännöitsijä ja muut miehet, joille seurakunta oli uskonut esineistönsä hoidon ja hallinnan, täyttivät velvollisuutensa oikein. Kirkon omaisuudesta huolehtimisesta säädettiin kirkkolain 17. luvussa siten, että jokaisen papin, jolla oli kirkko hoidettavanaan, oli suoritettava kaluston katselmus ottaessaan virkansa vastaan. Lain 146 pykälässä määriteltiin, että kirkkoherrat ovat vastuussa kalustokirjan pitämisestä kirkon esineistöstä. 1800-luvulla yleisten kirkkoesineistön huutokauppojen lopettamiseksi säädettiin vuoden 1964 kirkkolain 355 pykälässä, että kirkon hallussa olevia arvoesineitä, taideteoksia, kirkonarkistoon tai -kirjastoon kuuluvia esineitä ei saa myydä tai muulla tavalla luovuttaa ilman tuomioka-

pitulin suostumusta. (Lempa 2000:120.)

3.2.2 Nykyinen lainsäädäntö

Kirkkolain 14. luvussa käsitellään kirkkorakennuksia. Kaikki ennen vuotta 1917 rakennetut kirkolliset rakennukset kuuluvat suojelun piiriin. Kirkollisiksi rakennuksiksi määritellään kirkot, kellotapulit, siunaus- ja hautakappelit sekä hautausmaalla olevat, ja niihin rinnastettavat rakennukset. Kirkkohallitus voi erityisistä syistä määrätä myös vuoden 1917 jälkeen rakennetun rakennuksen suojeltavaksi. Rakennusten suojelu kohdistuu myös niiden kiinteään sisustukseen sekä niihin liittyviin maalauksiin, taide-teoksiin sekä piha-alueisiin. Myös hautausmaan aita ja portit ovat suojeltuja. (Lempa 2000: 118.)

Kirkkorakennusten ja niiden irtaimiston kunnossapito on yksittäisten seurakuntien vastuulla. Mikäli kirkkorakennusten korjaustoimenpiteet olennaisesti muuttavat kirkon ulko- tai sisäasua, on toimenpiteet alistettava kirkkohallituksen tarkistettaviksi. Jos kysymyksessä on suojeltu rakennus kirkkohallituksen on ennen omaa ratkaisuaan pyydettävä Museoviraston lausuntoa asiassa. (Lempa 2000: 118.)

Kirkollista irtaimistoa ja kiinteää sisustusta koskevat määräykset on määritelty Kirkkojärjestyksen 23. luvun kuudennessa pykälässä seuraavasti: *”Seurakunnan on erityisellä huolella hoidettava seurakunnan arkistoon kuuluvia asiakirjoja tai omistamiaan muinaisesineitä taikka kirkkoon ja hautausmaahan liittyviä arvoesineitä. Edellä 1 momentissa mainittua irtaimistoa ei saa ilman painavaa syytä muuttaen korjata, siirtää perinteisiltä paikoiltaan tai poistaa.”* (Lempa 2000:119.)

Seurakuntien arkistoaineiston hoidosta ja säilyttämisestä säädetään kirkkojärjestyksen 16. luvun viidennessä pykälässä: *”Kirkonkirjat ja seurakunnan arkistot on säilytettävä asianmukaisesti arkistihuoneessa turvassa tulelta, kosteudelta ja muulta turmeltumiselta. Ennen kuin arkistihuoneen piirustukset hyväksytään, niistä on pyydettävä kirkkohallituksen lausunto. Sataa vuotta vanhempia kirkonkirjoja ja seurakunnan arkistoon kuuluvia asiakirjoja voidaan kirkkovaltuuston ja*

seurakuntaneuvoston suostumuksella tallettaa yleisarkistoon.” (Lempa 2000:119.)

Muinaismuistolain 2. luvun 19 pykälä määrittelee kirkollisen esineistön hävittämisestä ja luovuttamisesta seuraavasti: *”Kirkossa ja muissa julkisissa rakennuksissa olevaa tai sellaiseen rakennukseen kuuluvaa irtainta esinettä, johon liittyy muisto muinaisajan tavoista tai taidokkuudesta ja joka ei ole yksityisen omaisuutta, niin kuin veistos, taulua tai muuta taideteosta, kalleutta, vaakunakilpeä, juhla- tai asepukea, lippua, asetta tai vaivaistukkia tahi muuta sellaista esinettä alkoon hävitettävä tai luovutettava ennen kuin siitä on ilmoitettu muinaistieteelliselle toimikunnalle (nykyisin nimeltään Museovirasto), ja se on asian käsitellyt. Muinaistieteellisellä toimikunnalla on oikeus ottaa esineestä jäljennöksiä tai kuvia, niin myös milloin esine aiotaan hävittää tai luovuttaa yksityiselle, lunastaa se Suomen kansallismuseolle.” (Lempa 2000:119.)*

Kulttuuriesineiden maastavientiä rajoittavalla lainsäädännöllä pyritään säilyttämään Suomalainen kulttuuriperintö maassamme. Laki määrittelee ne ehdot, joiden perusteella Museovirasto voi antaa luvan kulttuuriesineen maastaviennille. Eräs maastaviennin kieltämiseen vaikuttava kriteeri on esineen ikä. Tämä laki koskee myös yleisesti kaikkia kirkollisia esineitä. Myös ulkomaille näyttelyihin lainattavat esineet tarvitsevat maastavientiluvan. Vuoden 1998 alusta voimaan tullut uusi kirjanpitolaki velvoittaa seurakunnat pitämään kalusteluetteloa omistamistaan arvoesineistä ja määrittelemään niille laskennallisen arvon. (Lempa 2000:119.)

3.2.3 Kirkon eettiset linjaukset kirkollisen kulttuuriperinnön säilyttämisestä

Kirkkohallitus tukee seurakuntia kulttuuriperinnön hoitamisessa Kirkon keskusrahaston kautta. Esineistön konservointiin on saatavissa rahoitustukea, joka joissakin tapauksissa voi yltää jopa kattamaan 90 % esineen konservointikustannuksista (Nina Lempa 3.3.2004, suullinen tiedonanto). Kirkkohallitus myöntää konservointiavustusta tietyin perustein. Näitä ovat muun muassa seurakunnan taloudellinen asema, esineen ja konservointitoimenpiteen merkitys kulttuuriperinnön kannalta sekä hankkeen kustannusarvio yleisesti. Kirkkohallituksessa painotetaan, että konservointityö on annettava vain ammattitaitoisen konservaattorin tehtäväksi. Seurakuntien ostamat pal-

velut määritellään julkisiksi hankinnoiksi. Vuonna 1998 voimaan tullut laki julkisista hankinnoista edellyttää, että konservointihankkeet kilpailutetaan, ja tarjouspyynnöt laaditaan huolellisesti. Kirkkohallituksen yleiskirjeessä 32/2002 ohjeistetaan seurakuntia hintatarjouspyyntöjen ja hankintapäätösten tekemisessä. Kirkkohallituksen asettama Kirkon museoasian neuvottelukunta ohjaa ja kehittää kirkollisen kulttuuriperinnön hoitoa. (Seurakunnat ja kulttuuriperinnön hoito 29.1.2004: verkkodokumentti.)

Kirkkohallituksen vuonna 1999 lähettämän yleiskirjeessä 21/1999 (KHY 21/1999) määritellään ne periaatteet joita tulisi noudattaa kirkkoesineistöä konservoitaessa. Yleiskirjeen mukaan konservoinnilla pyritään turvaamaan esineen säilyminen. Esineestä ei ole tarkoitus tehdä värikkäämpää tai ”parempaa” eikä siihen ole tarkoitus lisätä mitään, mikä muuttaisi sen ulkonäköä. Yleiskirjeen mukaan esineestä tulee kauniimpi, kun se on puhdistettu, irtoamassa olevat värit on uudelleen kiinnitetty tai tekstiilissä olevat repeämät on korjattu. Konservointityön kerrotaan vaativan esine- tai materiaalityypin mukaista erityisosaamista. Konservointiavustuksen saamisen ehtona on konservaattorin laatiman raportin toimittaminen Kirkkohallitukselle. Konservointiavustushakemus lähetetään ensin tuomiokapitulille, joka antaa asiasta lausuntonsa ja toimittaa asiakirjat edelleen Kirkkohallitukselle. Tarvittaessa Kirkkohallitus pyytää hakemuksesta lausunnon Museovirastolta. (KHY 21/1999.)

Kirkolliskokous on tehnyt päätöksen, jossa edellytetään, että kaikissa Suomen evankelisluterilaisen kirkon seurakunnissa tehdään kattava esineistön inventointi. Suomen evankelisluterilaisen kirkon kotisivuilla inventoinnin tarpeellisuudesta kerrotaan seuraavasti: *”Kun seurakuntien esineistö tunnetaan, sitä voidaan hoitaa paremmin kuin ennen”*. Kirkkohallitus on antanut kaksi esineistön inventointia käsittelevää yleiskirjetä; ensimmäisen vuonna 1999 (21/1999) ja toisen vuonna 2002 (29/2002). Tällä hetkellä noin 100 seurakuntaa on inventoinut esineistönsä. Tehtävä on vielä kesken useassa seurakunnassa. (KHY 21/99 ja KHY 29/2002; Nina Lempa 3.3.2004: suullinen tiedonanto; Lempa 2000:119.) (Seurakunnat ja kulttuuriperinnön hoito 29.1.2004: verkkodokumentti.)

3.2.4 Museoviraston kannanotot

Museovirastolla on ollut merkittävä asema kirkollisen kulttuuriperinnön inventoinnissa ja seurakuntien ohjeistamisessa esineistönsä hoitoon (Nina Lempa 3.3.2004: suullinen tiedonanto). Se julkaisi vuonna 1983 *Kirkollisen esineistön käsittely, hoito ja säilytys seurakunnissa* -nimisen kirjelmän, joka nimensä mukaisesti oli suunnattu Suomen evankelisluterilaisen kirkon seurakunnille.

Museovirastossa annettiin asetus (172/72), jonka neljännessä pykälässä todettiin, että Museoviraston tutkimusosaston historian toimisto käsittelee asiat, jotka koskevat historiallista kulttuuriperintöä ja -perinnettä, sekä kirkollisen että muun kulttuurihistoriallisesti merkittävän esineistön hoitoa ja valvontaa. Museovirasto on se valtion viranomainen, jonka hoitoon ja valvontaan kirkollinen esineistö kuuluu. Kirkollisen esineistön antikvarisen käsittelyn, hoidon ja säilytyksen katsotaan kirjelmän mukaan olevan Museoviraston vastuulla. (Eenilä 1983: 1.)

Museovirasto on tehnyt uraa uurtavaa työtä kirkollisen kulttuuriperinnön inventoinnin parissa. Kirjelmän mukaan Museoviraston seurakunnissa suorittamat kirkollisten esineiden tarkastukset ja inventoinnit ovat tuoneet esille esineistön käsittelyssä, hoidossa ja säilytyksessä puutteita, joiden korjaamiseksi kirjelmä laadittiin. Museovirasto edellyttää, että siihen otettaisiin yhteyttä kirkonkorjausten lisäksi esimerkiksi ullakoiden tai muiden varastojen järjestelyä ja tyhjennystä suunniteltaessa. (Eenilä 1983: 2-3.)

Museovirasto edellyttää kirjelmässään, että kirkkoesineistön konservoinnin tai restauroinnin suorittaa konservaattori. Kirjelmässä käsitellään kirkollisen esineistön säilyttämistä ja hoitoa. Esimerkiksi kirkkotekstiilien kohdalla uusien tekstiilien hoito-ohjeiden antaminen määritellään valmistajan velvollisuudeksi. Vanhojen tekstiilien puhdistuksessa ja korjauksessa on Museoviraston mukaan käännäyttävä konservattorin puoleen. Esineiden konservoinnin ehdottomaksi edellytykseksi määritellään säilytystarpeita vastaavan kaapiston hankkiminen seurakuntaan. (Hyvönen 1983: 11.)

Vuonna 1983 annetun kirjelmän jälkeen Museovirasto on vaikuttanut kirkollisen esi-

neistön säilyttämiseen julkaisemalla yhdessä Kirkkohallituksen kanssa kirjan *Kirkko kulttuurin kantajana*. Se ilmestyi vuonna 2000.

3.2.5 Kirkollisen kulttuuriperinnön hoito Ruotsissa

Ruotsissa pidettiin 11.-14.9.2001 Kult eller kulturrum -seminaari, jossa käsiteltiin kirkollisen kulttuuriperinnön restaurointia ja konservointia. Seminaarissa oli 45 osanottajaa, joista suurin osa oli Ruotsista. Suomesta osanottajia oli kuusi ja Färsaarilta kaksi. (Nylund 2001: 14-15.)

Kirkollisen kulttuuriperinnön suojelulla on pitkät perinteet Ruotsissa. Riksantikvarie ämbetet on Suomen Museovirastoa vastaava laitos läntisessä naapurimaassamme. Ruotsissa vuonna 1942 annetussa kuninkaallisessa julistuksessa kirkollisen kulttuuriperinnön suojelun piiriin sisältyivät myös kirkkoketekstiilit. Julistuksessa määrättiin muun muassa seurakunnat inventoimaan esineistönsä. Se määritteli myös hyvin tarkasti kirkollisen esineistön säilyttämiseen ja hoitoon liittyviä asioita. Keskeistä oli, että mitään kirkollista kulttuuriesinettä ei saanut enää kunnostaa, muuttaa tai poistaa rakennuksesta ilman Riksantikvarie ämbetetin suostumusta. (Estham 1976: 90-91.)

Ruotsissa kirkkoketekstiileitä ei nähdä vain paikallisten seurakuntien kiinnostuksen kohteena, vaan niitä pidetään kansallisesti ja kansainvälisesti merkittävänä taideseineinä, joita on suojeltava väärältä käsittelyltä ja kunnostukselta. Suojelun piiriin eivät kuulu vain vuosisatoja vanhat kirkkoketekstiilit vaan myös uudemmat paramentit, jotka nähdään arvokkaana oman aikakautensa tekstiilitaiteena. (Estham 1976: 91.)

Kulttuuriperinnön suojelulailla pyritään estämään kirkkoesineistön huono hoito ja tuhoaminen. Sen avulla pyritään auttamaan seurakuntia säilyttämään arvokasta kulttuuriperintöään. Kuninkaallisen julistuksen seurauksia voidaan pitää merkittävänä. Kirkkoketekstiileitä ei enää saanut korjata tai poistaa kirkon inventointiluetteloista ilman Riksantikvarie ämbetetin suostumusta. Kuninkaallisessa julistuksessa asetettiin suuret vaatimukset kirkkoketekstiilien hoitamiselle ja säilyttämiselle. (Estham 1976: 92.)

Nykyisinkin Ruotsin kirkkojen esineistön konservointiluvista vastaa pääasiallisesti Riksentikvarie ämbetet. Kirkkotekstiilejä käsitellään samoin kuin mitä tahansa museoesineitä, ja niitä koskee tavanomainen konservointietiikka. Yleisenä käytäntönä Ruotsissa on, että 30 vuotta vanhempien kirkkotekstiilien korjaukseen tai konservointiin tarvitaan luvat. Tämä johtuu siitä, että Ruotsissa on ymmärretty kirkkotekstiilien olevan erityisen herkkiä ja helposti vahingoittuvia kulttuuriesineitä. (Nylund 2001: 14-19.)

Ruotsin evankelisluterilaisen kirkon ja valtion uudelleen järjestäytymisen jälkeen vuonna 2000 kaikki kirkot velvoitettiin laatimaan pitkäaikainen niin sanottu hoitosuunnitelma. Kirkon on yhdessä kulttuuriperinnöstä vastaavien viranomaisten ja konservattoreiden kanssa tehtävä asianmukainen hoitosuunnitelma. Suuria summia on jaettu avustusten muodossa konservointitoimenpiteisiin. Nämä avustukset pyritään ohjaamaan sellaisiin konservointiprojekteihin, joiden katsotaan johtavan pysyvään kulttuurihistoriallisten arvojen säilymiseen. (Nylund 2001: 22.)

3.3 Kirkkotekstiilien konservoinnin etiikka konservointitapausten valossa

Kirkkotekstiilien konservoinnin etiikkaa tutkittiin 13 julkaistun konservointiartikkelin pohjalta. Artikkeleista kymmenen oli ulkomaalaisia ja kolme suomalaisia. Konservointiartikkelit oli julkaistu vuosien 1988-1999 välisenä ajanjaksona. Suomalaiset kirkkotekstiilien konservointikertomukset ovat Museoliiton vuonna 1989 julkaisemasta Anja Rantalan, Kaija Steiner-Kiljusen ja Liisa Pakkalan kirjoittamasta *Tekstiilikonservointi* -kirjasta. Ulkomaiset konservointikertomukset olivat the Getty Conservation Instituten vuonna 1989 julkaisemasta *The Conservation of Tapestries and Embroideries* -kirjasta, *V&A Conservation Journal* -lehdessä vuonna 1995 julkaistusta artikkelista, ICOM-CC:n (ICOM – Committee for Conservation) kongressijulkaisuista sekä Mechthild Flury-Lembergin kirjoittamasta *Textile Conservation and Research* -kirjasta, joka julkaistiin vuonna 1988.

Pääpiirteissään oli havaittavissa, että kirkkotekstiilien konservoinnissa pyrittiin toteuttamaan E.C.C.O.:n ja ICOM:n ammattieettisiä periaatteita. Analyysit ja itse konser-

vointi pyrittiin tekemään nondestruktiivisin menetelmin. Joissakin ulkomaisissa artikkeleissa esimerkiksi metallilankojen tunnistaminen tehtiin XRF -laitteistolla (X-ray fluorescence = röntgen fluoresenssi). Yhteistä kaikille konservointikertomuksille oli, että niissä pyrittiin palauttamaan kirkkotekstiilit mahdollisimman alkuperäisen kaltaiseen asuun. Kirkkotekstiilien esteettiseen ulkoasuun kiinnitettiin huomiota erityisesti suomalaisissa konservointikertomuksissa, mutta myös ulkomaalaisissa artikkeleissa, joissa kirjontakoristelujen puuttuvia osia pyrittiin täydentämään restauroimalla. Suomalaisissa konservointikertomuksissa kirkkotekstiilien esteettisyyden kaipaus näkyi näytteille asetettavien kahden kirkkotekstiilin: 1930-luvulta peräisin olevan messukasukan ja 1800-luvun felonin tahraisten vuorikankaiden vaihtamisena. Feloni on alkujaan papin tai piispan käyttämä liturginen vaate, joka puetaan alusstikarin päälle (Katri Vuola 19.4.2004: kirjallinen tiedonanto). Se valmistetaan hihattomaksi, koska se kuvaa jouhipaitaa, johon Kristus oli puettu häntä pilkattaessa (Katri Vuola 19.4.2004: kirjallinen tiedonanto). Palovaurioiden värjäämän Felonin konservointiin sisältyi myös restauroinniksi tulkittavissa oleva väripintojen yhdenmukaistaminen tekstiilivärien avulla. Tämän toimenpiteen peruutettavuutta ei käsitelty konservointikertomuksessa. (Rantala & Steiner-Kiljunen & Pakkala 1989: 156-167; Flury-Lemberg 1988: 156-160; De boeck & Vereecken & Reicher 1989: 5-9; Flury-Lemberg 1989: 11-15; Bauer 1989: 17-23; Pertegato 1989: 25-31; Schoefer & Houpeaux 1989: 33-40; Cogram 1995: 11-13; Giorgi & De Angelis 1993: 299-304; Matteini & Tosini 1999: 625-631.)

Ulkomaisissa konservointikertomuksissa kaikki tehdyt toimenpiteet pyrittiin toteuttamaan siten, että ne pystyttäisiin poistamaan tekstiilistä sitä vaurioittamatta. Kirjontakoristelujen restauroinnit toteutettiin sellaisin materiaalein, että tekstiileistä pystyttiin selkeästi tunnistamaan sen alkuperäiset osat. (Flury-Lemberg 1988: 156-160; De boeck & Vereecken & Reicher 1989: 5-9; Flury-Lemberg 1989: 11-15; Bauer 1989: 17-23; Pertegato 1989: 25-31; Schoefer & Houpeaux 1989: 33-40; Cogram 1995: 11-13; Giorgi & De Angelis 1993: 299-304; Matteini & Tosini 1999: 625-631.)

Suomalaisissa konservointikertomuksissa ilmenneet poikkeavuudet suhteessa muihin konservointiraportteihin ovat saattanut johtua suomalaisten tekstiilikonservaattoreiden kansainvälisten kontaktien puutteesta. Suomessa aloitettiin

tekstiilikonservaattoreiden kouluttaminen vasta 1980-luvun lopulla, ja ennen sitä suomalaiset saattoivat hankkia ammatillisen pätevyytensä käymällä joitakin kursseja ulkomailla. Tavallisempaa kuitenkin oli, että suomalaiset tekstiilikonservaattorit olivat saaneet jonkin tekstiilialan koulutuksen ja olivat myöhemmin pätevöityneet konservattoreiksi konservointityön kautta. Joitakin kursseja saatettiin käydä kotimaassa.

1980-luvun lopussa tiedot tekstiilikonservoinnin kansainvälisistä virtauksista tulivat Suomeen viiveellä. Tietävästi suomalaiset tekstiilikonservaattorit eivät tuolloin juuri-kaan osallistuneet kansainvälisiin konservointialan konferensseihin. Konservoinnissa käytettiin lähinnä erilaisilta kursseilta opittuja, hyväksi havaittuja, menetelmiä.

3.4 Kirkkotekstiilien erityispiirteet vaikuttamassa konservoinnin etiikkaan

Kirkkotekstiilit ovat keskeinen esineryhmä seurakunnissa. Niiden määrä vaihtelee seurakunnittain. Esineryhmänä kirkkotekstiilit vaativat ehkä kaikkein eniten hoitoa, koska ne ovat alttiita kulumiselle ja likaantumiselle. Kirkkotekstiilien säilyttäminen ja huolellinen käsittely ovat seurakunnissa suntioiden vastuulla. Tavallisimmin kirkkotekstiilien vauriot ovat ensisijaisesti aiheutuneet tekstiilien käytöstä, mutta myös säilytyksestä ja virheellisestä huollosta. Lisäksi vaurioita saattavat aiheuttaa valmistusvirheet ja materiaalit. Säilytystilat saattavat olla liian pienet ja tekstiileitä on saatettu puhdistaa kovakouraisesti harjaamalla tai pesemällä. Väärien puhdistusmenetelmien aiheuttamat vauriot näkyvät usein muun muassa kuvio-osien murtumisena tai värjäytymisenä. Kirkkosalien yleiset olosuhteet vaikuttavat myös tekstiilien kuntoon. (Rantala & Steiner-Kiljunen & Pakkala 1989: 156-167; Lempa 2001: 213, 217.)

Paramenttien voidaan katsoa menettävän funktionsa kirkkotilassa ja -liturgiassa, kun ne ovat huonokuntoisia (Nylund 2001: 19). Niiden pyhitetty käyttötekstiilin luonne tulisi huomioida konservoinnin tai restauroinnin yhteydessä. Kirkkotekstiilien välittämän viestin ymmärtämisen kannalta on oleellista, että ne säilytetään mahdollisimman alkuperäisessä asussaan symboliikkansa ja rakenteensa suhteen. Kirkkotekstiilejä tulee käsitellä arvokkaasti ja kunnioittavasti, kuten ICOM:in ammattieettisissä säännöissä todetaan. Niistä ei pitäisi poistaa alkuperäistä materiaalia vain esteettis-

tä syistä. Materiaalien poistamisessa konservaattoreiden tulee sitoutua E.C.C.O.:n ammattieettisiin sääntöihin. Konservoinnissa tulee pyrkiä säilyttämään tekstiili, ja sen historia mahdollisimman autenttisina.

Kirkkotekstiilit ovat sekä käyttö- että taidetekstiilejä. Ne toteuttavat kirkkosalissa julistavan taiteen funktiotaan. Kirkkotekstiilien pyhää liturgisen esineen olemusta ei riittävän usein oteta huomioon tekstiilejä konservoitaessa. Usein konservointi toteutetaan totutuin menetelmin. Tekstiilikonservaattoreiden tietotausta on usein puutteellinen kirkkoliturgiikan ja -symboliikan saralla. Moni konservaattori ei myöskään ole tietoinen eettisten kannanottojen pyhien esineiden käsittelyä koskevista periaatteista. Esimerkiksi ICOM:in museotyön ammattieettisten sääntöjen mukaan pyhät esineet tulee säilyttää turvallisesti ja kunnioittavasti, ja niistä on huolehdittava esineiden arvokkuuden mukaisesti. Pyhien esineiden säilyttäminen, huolenpito, tutkiminen ja käyttö on hoidettava ammattitaitoisesti kunnioittaen alkuperäisyhteisön jäsenten uskomuksia. Tiedon puute näkyy usein siten, että kirkkotekstiilejä käsitellään ja konservoidaan samoin periaattein kuin mitä tahansa tekstiilejä.

Kirkkotekstiilien konservoinnissa voidaan pitää oleellisena, että vaurioiden tukemisen ohella niiden välittämä uskonnollinen sanoma säilyy muuttumattomana tuleville sukupolville. Kirkkotekstiilien katsojalleen välittämä sanoma nivoutuu tavallisesti yhteen tekstiilin liturgisten värien ja symboliaiheiden kanssa. Tästä johtuen olisi perusteltua, että konservoinnilla pyritäisiin turvaamaan myös tekstiilien symboliaiheiden ja alkuperäisten kankaiden säilyminen. Kirkkotekstiilien konservoinnin tulisi tähdätä myös niiden välittämän uskonnollisen sanoman ja informaation säilymiseen muuttumattomana. Näin ollen esimerkiksi pahoin vaurioituneet kirjontakoristelut tulisi restauroida konservoinnin etiikan periaatteiden mukaisesti tekstiiliä vahingoittamatta peruutettavissa olevin toimenpitein. Restaurointi tulisi toteuttaa vain silloin, kun tekstiilistä voidaan selkeästi havaita alkuperäisen kirjontakoristelun muoto, väri ja tekniikka.

Kirkkojärjestyksen 23. luvun kuudennessa pykälässä määritellään, että kirkollista esineistöä ei saa muuttaen korjata tai kunnostaa ilman painavia syitä. Tämän voidaan katsoa tarkoittavan sitä, että esimerkiksi vanhojen, käytöstä poistettujen, messukasukoiden vuorikankaiden vaihtaminen ei ilman painavia syitä ole perusteltua.

Mikäli alkuperäinen vuorikangas on vaarassa vaurioittaa tekstiiliä ja käytettävissä ei ole keinoja vuorikankaan pelastamiseksi, voidaan vuorikankaan poistamista harkita. Vuorikankaissa olevia tahroja ja muita esteettisiä haittoja ei voida pitää lain määrittelemänä painavina syinä, jotka antaisivat perusteet kankaan vaihtamiselle. Usein messukasukoiden vuorikankaidenkin voidaan katsoa välittävän jonkin liturgisen väriviestin.

Paramenteilla on myös taidetekstiilin ulottuvuutensa, jota ei pidä unohtaa niitä konservoidessa. Kirkkotecstiilit edustavat aikakautensa taidetta, ja niissä on usein havaittavissa myös tietyn aikakauden muille taidetekstiileille ominaisia piirteitä. Koska kirkkotecstiilit ovat keskeinen osa kirkon taiteellista kulttuuriomaisuutta, niiden säilyttäminen konservoinnin avulla mahdollisimman alkuperäisessä asussa on oleellista.

Kirkkotecstiilejä tutkittaessa saadaan merkityksellistä tietoa kunkin aikakauden tekstiilien valmistuksesta sekä tietyn taiteilijan tyylin ja ilmaisun piirteistä eri aikoina. Kirkkotecstiilien konservoinnin tulee tapahtua siten, että tekstiilien autenttisen aineiston analysointi ei esty. Tekstiilien alkuperäisistä materiaaleista ja valmistusmenetelmistä saadaan arvokasta tietoa taideteollisuuden kehityksestä maassamme.

Jos käytettäviin kirkkotecstiileihin on niiden käytöstä johtuvista syistä vaihdettava vuorikangas, tekstiilin alkuperäinen kangas tulisi säilyttää, jotta arvokasta kulttuurihistoriallista aineistoa ei menetettäisi. Jos vanha vuorikangas on säilytetty, se voidaan siirtää takaisin liturgisesta käytöstä poistettuun paramentiin. Kirkkotecstiiliin vaihdettavan uuden vuorikankaan tulee olla väriensä ja materiaaliensa puolesta samanlainen kuin tekstiilin alkuperäinen vuorikangas on ollut.

Kaikkiin kirkkotecstiileihin tehtävät korjaukset on suoritettava ammattitaitoisesti, jotta vaurioitumisen jatkumisesta voitaisiin välttyä. Siksi olisi suotavaa, että vielä liturgiassa käytössä olevien tekstiilien korjaaminen ja konservointi jätettäisiin tekstiilikonservaattorin tehtäväksi. Tekstiilien korjauksessa tulisi noudattaa sellaista yleistä periaatetta, että tekstiileistä ei poisteta mitään alkuperäismateriaalia ja että korjaukset tehdään esinettä vaurioittamatta peruutettavissa olevin toimenpitein.

4 SUOMEN KÄSITYÖN YSTÄVÄT

Suomen isänmaallisille ja sivistäville pyrkimyksille 1870-luku oli otollista aikaa. Kansallisromantiikka yhdessä romantisoivien aatesuuntien kanssa herätti kiinnostuksen Suomen kansan elämänpiiriin ja kulttuuriin. Kiinnostusta herättivät erityisesti kansankulttuurin esineet ja tekstiilit. Käsityön ja taideteollisuuden alalle tahdottiin omien kansallisten mallien avulla luoda uusi suomalainen tyyli, koska siihen asti Suomessa oli eletty vain kansainvälisten taidevaikutteiden ja tyylistuuntien varassa. Uuden ”suomalaiskansallisen taidesuunnan” avulla pyrittiin vahvistamaan suomalaisten kansallista identiteettiä. (Priha 1999: 9.)

Ajatuksen suomalaisen käsityötaidon ylläpitämiseen ja edistämiseen tähtäävän yhdistyksen perustamisesta toteutti taiteilija Fanny Churberg (1845-1892). Hän julkaisi Morgonbladetissa huhtikuussa 1879 asian puolesta vetoomuksen yhdessä arkkitehti Jacob Ahrenbergin kanssa. Suomen Käsityön Ystävien (SKY) keskeisimmäksi esikuvaksi tuli Ruotsissa vuonna 1874 perustettu Handarbetets vänner. SKY:n tehtäväksi muodostui suomalaisen käsityötaidon edistäminen ja jalostaminen isänmaalliseen suuntaan. (Priha 1991: 11-12.)

4.1 Suomen Käsityön Ystävien historiaa Maria Schwartzbergin aikaan asti

Suomen Käsityön Ystävien toiminnan alkuvaiheissa mallien esteettisestä tasosta vastasi lähes yksinomaan Fanny Churberg. Kun hän jätti yhdistyksen terveydellisistä syistä, SKY:n johtokuntaan valittiin taiteilija Rudolf Åkerblom avustamaan kuosien piirtämisessä. Hän toimi tässä tehtävässä vuosien 1891–1898 välisen ajan. Väinö Blomstedt kiinnitettiin ensimmäisenä taiteilijana SKY:iin vuonna 1900. Hän suunnittelei erilaisia sisustustekstiileitä ja kuvakudoksia. Väinö Blomstedt jätti SKY:n vuonna 1903 siirtyessään Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajaksi. (Priha 1999: 16-17, 39.)

Suomen Käsityön Ystävät piti yllä yhteyksiään muihin maihin, ennen kaikkea Ruotsiin. Se osallistui näytteille asettajana moniin näyttelyihin. Ensimmäisen kerran SKY oli näytteille asettajana vuonna 1882 Moskovan taide- ja teollisuusnäyttelyssä. Tä-

män jälkeen sen näyttelytoiminta oli koko 1800-luvun lopun vilkasta. SKY oli mukana muun muassa vuoden 1888 Pohjoismaisessa näyttelyssä. Yhdistyksen tuotteita oli näytteillä Lontoossa ja Lyypekissä vuonna 1885, Nizhni Nowgorodissa vuonna 1886 sekä Pariisin maailmannäyttelyissä vuosina 1889 ja 1900. (Priha 1991: 12.)

Vuonna 1901 yhdistykseen palkattiin mallinpiirtäjäksi Lina Palmgren. Taiteilija Maria Schwartzberg palkattiin SKY:n kuosinpiirtäjäksi vuonna 1902. Hänen tehtävänä oli myös antaa yleisölle opastusta neljä tuntia päivässä. Pöytäkirjoissa Maria Schwartzbergia on nimitetty myöhemmin yhdistyksen taiteelliseksi johtajaksi. (Priha 1999: 17.)

Yhdistyksen yhtenä toiminnan tavoitteena oli mainittu myös opetuksen antaminen. Tämä toteutui SKY:n alkuaikoina lähinnä yleisöneuvontana, mallikirjojen ja -lehtisten sekä Kansanvalistusseuran kalenterissa julkaistujen artikkelien muodossa. Yhdistyksessä alettiin antaa opetusta taidekudonnassa vuonna 1900. Myös kasvivärjäyskursien pitäminen aloitettiin eri puolilla Suomea. SKY:n oma värjäämö aloitti toimintansa 1902. (Priha 1999: 17.)

Suomen Käsityön Ystävät hankki sääntöjensä mukaisesti erilaisia tekstiilejä ja malleja soveltaen niitä nykyajan tarpeisiin. Se välitti myös työtilaisuuksia vähävaraisille henkilöille ja antoi opetusta taidekäsityössä. Yhdistys toimi valtionavun, jäsenmaksujen ja arpajaistulojen turvin. SKY:n liikkeessä myytiin käsityötarvikkeita ja valmiita töitä, joita teetettiin maaseudulla. Yhdistyksellä oli omat asiamiehensä Suomen suurimmissa kaupungeissa. He välittivät asiakkaille malleja ja tarvikkeita. (Priha 1991: 12.)

Lina Palmgren ja Maria Schwartzberg sekä yhdistyksen piirtäjäksi vuonna 1911 palkattu Ingegerd Eklund jättivät vuonna 1917 SKY:n perustaakseen yhdessä Aino Keinänen-Baeckmanin kanssa AB Konstindustri eli Taideteollisuus OY -nimisen liikkeen. Myös Aino Keinänen-Baeckman oli suunnitellut SKY:lle malleja. Heidän tilalleen palkattujen taiteilijoiden oli helppo jatkaa hyvin pohjustetulla tiellä. Vuonna 1917 yhdistys palkkasi kolme uutta suunnittelijaa: Impi Sotavallan, Toini Nyströmin ja Greta Strandbergin. Heidän tehtävänä oli vastata yhdistyksen toiminnan taiteellisesta puolesta. (Priha 1991:41-53.)

4.2 SKY:n vaikutus kirkkotekstiilien suunnitteluun Suomessa

Suomen Käsityön Ystävien asema suomalaisen kirkkotekstiilitaiteen kehittäjänä ja elvyttäjänä on ollut merkittävä. SKY:n tekstiilituotanto kehittyi jo varhain monipuoliseksi. Kirkkotekstiilien valmistus on ollut 1900-luvun alkupuolelta alkaen yksi sivuhaara yhdistyksen toiminnassa. Ensimmäinen merkintä kirkkotekstiileistä SKY:n yhteydessä on vuodelta 1904. (Priha 1991: 13, 40.)

SKY pyrki jo varhain kehittämään suomalaista kirkkotekstiilitaidetta. Taiteellisiksi asiantuntijoiksi yritettiin alusta asti saada parhaita osaajia, joiden avulla pyrittiin luomaan Suomeen ”oikeanlainen kirkollinen tekstiilitraditio”. SKY oli yhteydessä parhaisiin ulkomaisiin kirkkotekstiileitä valmistaneisiin liikkeisiin, ja pystyi näin ollen hankkimaan tekstiileittensä valmistamiseen laadukkaimpia materiaaleja. Samoja kirkkotekstiilien piirustuksia voitiin käyttää useammankin kirkon paramenttien valmistamiseen. Mikäli tilaaja tahtoi piirustukset, joihin muilla ei ollut oikeutta, olivat ne jonkin verran kalliimmat. Helpompia töitä voitiin myös myydä hieman aloitettuna aineksineen, jolloin ostaja sai itse valmistaa tekstiilin valmiiksi. (Sormunen 1925:15-16.)

Kirkon ja lehdistön piirissä sai suurta huomiota osakseen SKY:n toimittama *Neuvoja kirkollisten käsitöiden hankkimisessa Suomessa* -niminen kuvajulkaisu, joka ilmestyi vuonna 1913. Suomeksi ja ruotsiksi julkaistussa tekstissä selvitettiin SKY:n toimintaa kirkkoesineistön parissa sekä kerrottiin yleisimmistä kirkollisista vertauskuvista. Yksi tärkeimmistä SKY:n motiiveista toimittaa kirkollinen kuvajulkaisu on luultavasti ollut se, että yhdistys tunsu ammattitaitonsa vankaksi kirkkotekstiilien suunnittelussa ja valmistamisessa, mutta samanaikaisesti koki seurakunnat välinpitämättömiksi kirkkotehteen kehittämisen saralla. (Priha 1991: 43.)

Vuonna 1925 SKY toimitti ja julkaisi Eino Sormusen kirjoittaman *Kirkollinen käsityötaide eli paramentiikka* -kirjan. Se antoi Suomen kirkkoille esteettisiä ja liturgisia ohjeita kirkollisten käsitöiden hankkimiseen ja käyttämiseen. Kirja puhui voimakkaasti kirkkotekstiilien oikean käytön ja taiteellisen kehittämisen puolesta. Sormunen esitti kirjassaan, että uudenaikainen paramentiikka on rakennettava vanhan perinteen pohjalle, koska perinteistä irtautuminen johtaa tavallisesti vain ”täydelliseen sekasortoon

ja mauttomuuteen”. Hänen mielestään oli kuitenkin varottava, että kirkkotekstiilien suunnittelussa ei kangistuttaisi kaavoihin. Luovalle mielikuvitukselle oli jätettävä liikkuma-alaa. (Sormunen 1925: 1-16.)

Nykyisin SKY valmistaa kokonaisia kirkkotekstiilisarjoja käsittäen messukasukat, kirja- ja kalkkiliinat, stolat, antependiumit, vihkirijyt sekä arkkuvaatteet. Sarjat valmistetaan kaikissa liturgisissa väreissä. Tekstiileissä käytetään eri materiaaleja ja kudontatekniikoita. (Suomen Käsityön Ystävien kotisivut 9.3.2004: verkkodokumentti.)

4.3 Suomen Käsityön Ystävät nykyään

SKY palvelee niin sisustamisen ammattilaisia kuin oman kodin sisustajiaakin. Sisustusmyymälässä on tarjolla korkealaatuisia luonnonmateriaaleista valmistettuja tekstiilejä ja lahjatavaroita. Käsityön harrastajille SKY:n myymälässä on saatavilla sekä ryyjiä että kirjontatöitä täydellisinä tarvikepakketeina. Nykyisin SKY:n myymälä sijaitsee Runebergin kadulla Helsingissä. (Suomen Käsityön Ystävien kotisivut 9.3.2004: verkkodokumentti.)



Kuva 6. Näkymä Suomen Käsityön Ystävien myymälästä Helsingistä.

SKY palvelee suomalaista suunnittelijakuntaa, arkkitehtejä, tekstiilitaiteilijoita, taiteilijoita, sisustusarkkitehtejä ja -suunnittelijoita. Sen tekstiilit ovat taiteilijoiden suunnittelempia. Ammattikutojat tai ompelijat valmistavat ne saumattomassa yhteistyössä

suunnittelijan kanssa. SKY:n käyttötekstiileissä on otettu huomioon viimeisimmät julkisten tilojen tekstiilien laatuvaatimukset, joita ovat muun muassa paloturvallisuus. Ekologisuus ilmenee luonnonmateriaalien käyttönä. SKY:n tuotteet on pääasiassa valmistettu villasta, pellavasta ja puuvillasta. (Suomen Käsityön Ystävien kotisivut 9.3.2004: verkkodokumentti.)

Suomen Käsityön Ystävät on verkottunut asiantuntijayritys, joka tuottaa omaleimaisia ja yksilöllisiä tekstiilituotteita. Julkisiin tiloihin valmistetaan ryijyjä, verhoja, pöytätekstiilejä, lippuja, viirejä ja kirkkotekstiilejä. SKY:n sisustusmyymälässä on tarjolla laaja valikoima tuotteita sisustajille ja lahjatavaroiden hankkijoille. (Suomen Käsityön Ystävien kotisivut 9.3.2004: verkkodokumentti)

5 MARIA SCHWARTZBERG

Maria Schwartzbergia voidaan pitää yhtenä 1800-luvun lopun ”unohdetuista naistaitelijoista”. Omana aikanaan hän saavutti tunnustusta ja arvostusta erityisesti toimissaan Suomen Käsityön Ystävissä mallien suunnittelijana ja taiteellisena johtajana.



Kuva 7. Maria Schwartzberg noin 30-vuotiaana nuorena taiteilijana.

Maria Schwartzbergin isoisä Henrik (1811-1857) oli pappi. Henrik Schwartzberg kuului vaimonsa Luran (1816-1885) kanssa herännäisyys-liikkeen rivimiehiin. Heidän elämänsä on kuvattu hallinneen uskon kilvoitus ja itseään kieltävä toiminta ympäristönsä hyväksi. Maria Schwartzbergin isä Johannes (1846-1915) oli niin ikään teologi ja pappi. Marian äiti, Hanna (1853-1926), oli rovasti J. J. Rahmin tytär. (Mustakallio 1958: 145, 157.)

5.1 Lapsuus ja opiskeluaika

Maria Schwartzberg syntyi Heinävedellä 25.3.1873, josta perhe muutti hieman myöhemmin Kuopioon. Johannes Schwartzberg toimi Kuopiossa ensin pitkään lyseon

uskonnon ja ruotsin lehtorina sekä rehtorina vuosien 1876-1893 välisen ajan (Otavan Iso Tietosanakirja, seitsemäs osa 1964: 1190). Hän oli raamatunkäännöskomitean jäsen vuodesta 1886 alkaen. Johannes Schwartzberg oli valtiopäivillä pappissäädyn edustajana vuodesta 1888 lähtien. Hänen on kerrottu ajaneen suomen kielen aseman ja kansallisen sivistyksen kohottamista. Kuopion maaseurakunnan kirkkoherran virkaan ja hiippakunnan tuomiorovastiksi hänet valittiin vuonna 1893. Tässä virassa hän toimi kuolinvuoteensa 1915 asti. Johannes Schwartzberg oli ehdolla Kuopion hiippakunnan vuoden 1900 piispanvaaleissa. Hän sai suurimman osan äänistä, mutta häntä ei ”valtiollisista syistä” valittu piispan virkaan. Tämä päätös tehtiin tiettävästi Venäjällä, ja sen on arvioitu johtuneen Johannes Schwartzbergin vapaamielisyydestä. (Vuornos 2003: 4, 8; Tuomo Mannermaa 3.2.2004, suullinen tiedonanto; Otavan Iso Tietosanakirja 1964: 1190.)

Maria Schwartzbergin vanhemmat olivat lempeitä ja ystävällisiä ihmisiä. Marian isä Johannes Schwartzberg oli laajasti sivistynyt mies, ja hyväksyi tyttärensä itsenäisyyden. Maria oli laajan sisarusparven toiseksi vanhin lapsi. Nuorena tyttönä hän kirjoitti pieniä satu- ja runovihkoja, joita hän saattoi myös kuvittaa vesivärein ja mustekynällä. Maria Schwartzbergin Kuopion suomalaisen tyttökoulun päästötodistuksesta voi päätellä, että hän oli hyvin monipuolisesti lahjakas oppilas. Hänen taiteellisten taipumustensa on sanottu tulleen jo varhain näkyviin. (Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto; Vuornos 2003: 4; Maria Schwartzbergin arkisto 2004.)

5.1.1 Opiskelijana Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa

Suomesta puuttui 1800-luvun lopulla taideakatemia, mistä johtuen Helsingin ja Turun piirustuskoulut olivat taideopetuksen johtavia keskuksia. Niistä ei kuitenkaan valmistunut valmiita taiteilijoita, vaan lisäopetusta oli haettava Tukholmasta, Kööpenhaminasta tai Pariisista. (Vuornos 2003: 9.)

1890-luvulla oli hyvin harvinaista, että papin tytär ryhtyi opiskelemaan taidemaalariksi. Taiteilijan ammattia pidettiin maallisena. 1880-luvulla vain yksi papin tytär, Ellen Favorin, oli opiskellut Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Yleensä naistaitei-

lijat olivat virkamies-, käsityöläis- tai kauppiasperheistä. (Vuornos 2003: 8.)

Jo taloudellisistakin syistä nuoren naisen olisi ollut mahdotonta lähteä Kuopiosta Helsinkiin opiskelemaan ilman vanhempiensa suostumusta. Koska Johannes Schwartzberg oli ollut valtiopäiväedustajana Helsingissä vuodesta 1888 alkaen, oli hänen tyttärensäkin helpompi asettua opiskelemaan pääkaupunkiin syksyllä 1892. (Vuornos 2003: 8.)

Maria Schwartzberg aloitti 19-vuotiaana opintonsa Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Hän opiskeli siellä vuosina 1892-1895. Piirustuskoulun alkeisluokalla Marian opettajana toimi Fredrik Ahlstedt. Keväällä 1893 hänet siirrettiin malliluokalle, koska hän oli osoittanut ”ahkeruutta ja hyvää edistymistä”. Malliluokan opettajana toimi tunnettu kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand. Kahden vuoden opiskelun jälkeen katsottiin, että Maria Schwartzberg oli kypsä jatkamaan maalausluokalla. Opettajana hänellä oli aluksi Elin Danielson ja myöhemmin Helene Schjerfbeck. Maria Schwartzberg syventyi maalausopinnoissaan muotokuva- ja maisemamaalaukseen. Viimeisenä opiskeluvuotenaan hän osoitti erityistä kiinnostusta henkilö- ja muotokuvamaalaukseen. Maria Schwartzberg tiettävästi sai vuonna 1894 Taideyhdistyksen piirustuskoulussa piirustuksen opettajan pätevyyden (Designmuseon muotoilija-arkisto 2004). Keväällä 1895 Maria Schwartzberg oli suorittanut kaikki piirustuskoulun luokat ja sai tunnustuspalkinnon. Tiettävästi hän osallistui ensimmäisen kerran julkiseen taidenäyttelyyn Kuopiossa vuonna 1895 (Päivälehti 17.10.1895). (Vuornos 2003: 4, 9.)

Pätevöityäkseen taiteilijaksi Maria Schwartzberg lähti vuonna 1896 jatkamaan opintojaan Pariisiin. Marian ei ollut helppo päästä Pariisiin, koska hänen vanhempansa olivat huolissaan hänestä. Maria Schwartzbergin läheisten ystävättärien ja opiskelutoverien Hanna Frelanderin ja Elsa Lövegrenin kirjeistä on voitu päätellä, että Maria oli ennen matkaansa käynyt voimakasta sisäistä kamppailua ja keskusteluja vanhempiensa kanssa Pariisiin opiskelemaan lähdöstä. Lopulta Maria Schwartzbergin vanhemmat kuitenkin antoivat tyttärellensä luvan lähteä Pariisiin. (Vuornos 2003: 4, 11; Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto.)

5.1.2 Pariisin aika

Vuonna 1896 naiset eivät vielä voineet päästä Ranskan taideakatemiaan opiskelemaan. Pariisissa oli useita yksityisakatemiaita, joihin suomalaiset naistaiteilijat hakeutuivat opiskelemaan. Näissä ateljeissa opettivat tavallisesti samat opettajat kuin taideakatemiasakin. Opettajat tosin kävivät harvemmin naisateljeissa, ja naiset tavallisesti maksoivat kaksi kertaa enemmän opetuksesta kuin miehet. (Vuornos 2003: 13.)

Maria Schwartzberg lähti Pariisiin helmikuussa 1896 yhdessä itseään 14 vuotta vanhemman taidemaalarin Anna Sahlstenin kanssa. Pariisin ajoilta Maria Schwartzbergin käymästä kirjeenvaihdosta on säilynyt vain yhden kirjeen loppuosa. Anna Sahlstenin tiedetään opiskelleen vuonna 1896 Académie Colarosissa, joka oli suomalaisten naistaiteilijoiden suosiossa tuohon aikaan. Tässä yksityisakatemiassa opetti Gustave Courtois, joka tunnettiin taitavana opettajana. On jokseenkin varmaa, että myös Maria Schwartzberg opiskeli Pariisissa Académie Colarosissa, koska hän sai Suomeen palattuaan kirjekortin rouva Marte Courtois'ltä. Maria Schwartzberg oli Pariisissa ystäväystynyt opettajansa Gustave Courtoisin perheen kanssa. Anna Sahlsten viipyi Pariisissa vain kesään 1896 saakka, mutta Maria opiskeli siellä kesään 1897 asti. Maria Schwartzbergin Pariisin ajoilta on säilynyt joitakin maalauksia, joista on voitu päätellä hänen tehneen Ranskassa muun muassa maalausmatkoja rannikkoalueelle. Myös Pariisissa Maria Schwartzberg menestyi opinnoissaan hyvin. (Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto; Vuornos 2003: 12-13.)

Maria Schwartzberg maalasi muutamia kaupunkinäkymiä Pariisista ja joistakin pikkukaupungeista. Hän matkusti todennäköisesti kesällä 1896 myös Biskajanlahdelle ja Pyreneille, missä syntyi joitakin naturalistisiksi luonnehdittavia maalauksia. Pariisin ajan seurauksena Maria Schwartzbergin kiinnostus ja lahjakkuus henkilö- ja muotokuvamaalarina sekä naturalistisena ulkoilmamaalarina vahvistuivat. (Vuornos 2003: 15.)

5.1.3 Takaisin Suomeen ja matka Ruotsiin

Maria Schwartzberg palasi takaisin Suomeen alkukesästä 1897. Pariisin opiskelujakso antoi paljon hyvää oppi ja monia uusia taiteilijaystäviä, joiden kanssa hän kävi kirjeenvaihtoa. Kotiin palattuaan Maria Schwartzberg maalasi tilaustöitä, muotokuvia ja maisemamaalauksia. Vähitellen yksin maalaaminen kävi kuitenkin raskaaksi. (Vuornos 2003: 16-17.)

Kesällä 1899 ruotsalainen taiteilija Berta Kerfstedt, johon Maria oli tutustunut opiskellessaan Pariisissa ehdotti, että hän tulisi Tukholmaan kuuluisan ruotsalaisen taidemaalarin Richard Bergin oppilaaksi. Richard Berg oli opiskellut Ruotsin taideakatemiassa 1880-luvun alussa ja Pariisissa useita kertoja. Opiskellessaan Pariisissa Berg oli omaksunut ranskalaisen naturalismin ja siihen liittyvän todellisuuskuvauksen sekä ulkoilmamaalauksen vaaleat sävyt. Henkilömaalaus oli keskeisimmällä sijalla Richard Bergin maalaustaiteessa, ja häntä pidetäänkin Ruotsin merkittävimpana muotokuvamaalarina. Richard Berg oli myös Tukholman taideakatemian opettaja. Maria Schwartzberg kirjoitti Bergille, ja näin hän pääsi aloittamaan opiskelunsa Bergin ateljeessa syksyllä 1899. (Vuornos 2003: 17.)

Lokakuussa 1899 26-vuotias Maria Schwartzberg matkusti Tukholmaan. Tälläkin kerralla taiteilija Anna Sahlsten toimi hänen matka- ja opiskelutoverinaan. Anna Sahlsten oli Tukholmassa tosin vain muutaman kuukauden ajan. Richard Berghin vaikutus Maria Schwartzbergin taiteelliselle kehitykselle oli merkittävä. Bergin Pariisissa omaksuma opetustapa oli vapaata ja persoonallista. Oppilaat saivat ilman pakkoa vapaasti kehittää omaleimaista ilmaisuaan. Richard Bergin opetusta on kuvattu taidokkaaksi, kannustavaksi ja ennakkoluulottomaksi. (Vuornos 2003: 18-19.)

Maria Schwartzbergin käymästä kirjeenvaihdosta on käynyt ilmi, että hän oli Tukholmassa ystäväystynyt Richard Bergin perheen kanssa. Maria Schwartzberg jatkoikin Tukholmasta palattuaan kirjeenvaihtoaan Bergin vaimon Gerdan kanssa. Gerda Bergin kirjeistä on voitu päätellä, että Maria Schwartzbergia on pidetty lahjakkaana ja mieluisana oppilaana sekä rakastettavana ihmisenä. (Vuornos 2003: 20.)

Maria Schwartzbergia vuonna 1898 vaivannut masennus ja epätietoisuus tulevaisuudesta väistyivät sivuun Ruotsista saadun uuden inspiraation tieltä. Hänen edellytyksensä kehittyä itsenäiseksi taiteilijaksi olivat Ruotsin matkan jälkeen toiset kuin Pariisin opiskeluvuoden jälkeen. Maria Schwartzbergin Tukholman vuosien jälkeisessä tuotannossa on voitu havaita selviä liittymäkohtia Richard Bergin taiteeseen. Vaikutteet näkyivät muun muassa maalausten aiheiden valinnassa. (Vuornos 2003: 19-21.)

5.2 Maria Schwartzbergin maalaustuotanto ja tyylin ominaispiirteet

Maria Schwartzbergin tuotteliain kausi taidemaalarina ajoittui vuosien 1896-1902 väliseen ajanjaksoon. Vaikka vuoden 1902 jälkeen hänen luomansa taiteen painopiste siirtyikin taidetekstiilien ja -käsitöiden suunnitteluun Suomen Käsityön Ystävissä, hän kuitenkin maalasi elämänsä loppuun asti. Maria Schwartzbergia pidettiin lahjakkaana taidemaalarina, mutta kuvataide ei kuitenkaan antanut hänelle riittävää toimeentuloa. Elämä SKY:n mallisuunnittelijana ja taiteellisena johtajana tarjosivat Maria Schwartzbergille varmemman, mutta niukahkon toimeentulon. (Vuornos 2003: 22; Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto.)

Maria Schwartzbergin maalauksista suurin osa on naturalistisia henkilötutkielmia. Hän maalasi lapsia leikeissään, äitejä ja lapsia, ihmisiä arkisten askareidensa keskellä sekä henkilö- ja muotokuvia. Useat maalaukset kuvasivat perheenjäseniä, sukulaisia tai Maria Schwartzbergin taiteilijaystävättäriä. Hänen henkilötutkielmiensa on nähty syntyneen syvällisen pohdinnan ja analyysien pohjalta. Naturalismin todellisuus oli Maria Schwartzbergin teoksille ominaista. Monia henkilökuvia on luonnehdittu psykologisiksi. Ihmisten katseet, eleet ja asennot kuvastavat usein heidän sisäisiä tunteitaan. Maria Schwartzbergin käyttämät aiheet olivat 1800-luvun naistaiteilijoille tunnusomaisia. (Vuornos 2003: 22-23.)

Maria Schwartzberg maalasi myös maisemia. Pariisin ajan maalauksissaan hän käytti vaaleanharmahtavia sävyjä. Suomessa hänen maalaustensa aiheena olivat Kuopiossa Puijon maisemat ja Kallavesi. Myös Tukholmassa vietetyn vuoden aikana Maria

Schwartzberg maalasi maisema- ja luontomaalauksia. Maria Schwartzbergin taiteellisessa tyylissä ei tapahtunut suuria muutoksia hänen elämänsä aikana. Hänen lähes koko tuotantoaan voidaan pitää naturalistisena. Symbolistisia aiheita ja elementtejä on joissakin hänen 1900-luvun alun maalauksissaan. Aiheitaan Maria Schwartzberg kuvasi yksinkertaisesti ja koruttoman selkeästi. (Vuornos 2003: 23-24.)

5.3 Näyttelyt ja kritiikki kuvataiteen saralla

Maria Schwartzberg osallistui taidemaalarina useisiin taidenäyttelyihin vuosien 1899-1902 välisenä aikana. Elämänsä aikana hän sai maalauksistaan samoin kuin suunnittelemistaan tekstiileistä pääasiallisesti myönteistä kritiikkiä. Maria Schwartzbergille myönnettiin myös apurahoja ja palkintoja. Taideyhdistyksen dukaattikilpailuissa hän sai vuonna 1899 kolmannen palkinnon ja toisen palkinnon vuonna 1901, jolloin ensimmäisellä sijalla oli Juho Rissanen. (Vuornos 2003: 24.)

Suurin osa Maria Schwartzbergin maalauksista ovat yksityisomistuksessa, joten tarkkaa teosten lukumäärää ei voida sanoa. Öljyvärimaalauksia on luetteloitu noin 90, akvarelleja ja piirroksia on säilynyt noin 30. Maria Schwartzbergilta on säilynyt myös paljon taideteollisia töitä, luonnoksia ja malleja. Suuri osa hänen maalauksistaan ovat Schwartzbergin suvun jäsenten omistuksessa. Maria Schwartzbergin joitakin tekstiiliteoksia on myös Designmuseon kokoelmissa Helsingissä sekä Tanskan valtion taidemuseon omistuksessa. (Vuornos 2003: 22; Taideteollisuusmuseon muotoilija-arkisto 2003.)

5.4 Mallisuunnittelijana Suomen Käsityön Ystävissä

Anna Sahlsten oli vuodesta 1896 alkaen ollut kantamassa vastuuta Suomen Käsityön Ystävien toiminnasta (Brummer 1930: 4). Maria Schwartzberg kiinnitettiin Suomen Käsityön Ystäviin kuosien piirtäjäksi vuonna 1902. Toisin kuin SKY:n ensimmäinen suunnittelija Väinö Blomstedt, Maria Schwartzberg saattoi myös toteuttaa suunnittelemaansa malleja (Priha 1991: 40). SKY:ssä Maria Schwartzbergin tehtäviin kuului myös antaa yleisölle opastusta neljä tuntia päivässä. Myöhemmässä

vaiheessa häntä nimitettiin myös yhdistyksen taiteelliseksi johtajaksi. (Priha 1999: 17.)

Maria Schwartzberg osallistui aktiivisesti Suomen Käsityön Ystävien näyttelytoimintaan. Hänen suunnittelemaansa taidetekstiilejä ja -käsitöitä oli vuosien 1902-1917 välisenä aikana näytteillä lähes kaikissa SKY:n vuosittaisissa syys- ja kevätinäyttelyissä. Tämän todistavat lukuisat lehtiartikkelit, joita kirjoitettiin eri sanomalehdissä SKY:n järjestämistä näyttelyistä. Vuoden 1903 syysnäyttelyssä oli näytteillä Maria Schwartzbergin väriensä ja aiheensa puolesta ”herkullinen” keinutuolin matto (Uusi Suometar 3.11.1903; Päivälehti 3.10.1903; Helsingfors-Posten 2.11.1903).

Tampereen sanomat kirjoitti vuonna 1909 artikkelissaan Suomen Käsityön Ystävien näyttelystä Näsilinnassa, että SKY:n Tampereella pitämä näyttely herätti suurta huomiota. Näytteillä oli muun muassa Maria Schwartzbergin kevättä kuvaava ”seinägobeliini”, jota nimitettiin artikkelissa oikeaksi taideteokseksi. Seinätekstiili oli kudottu villalangalla ja silkillä. Schwartzbergin suunnittelema gobeliini oli ollut niin suuritöinen, että tähän työtapaan perehtyneeltä neiti Björklundilta oli kestänyt sen kutomisessa kymmenen kuukautta. Seinätekstiilin myyntihinnaksi määriteltiin artikkelissa 1300 markkaa. Wasabladet kirjoitti 23.10.1909 SKY:n Vaasassa järjestämästä näyttelystä, jossa oli esillä myös Maria Schwartzbergin suunnittelema kaunis kasviväreillä värjättyistä langoista kudottu tekstiili. (SKY:n arkiston lehtileikekirja 3.2.2004; Wasabladet 23.10.1909.)

Kehittääkseen mallien suunnittelua SKY:ssä Maria Schwartzbergin tarkoituksena oli vuonna 1909 tehdä opintomatka Ruotsiin, Tanskaan ja Norjaan tutustuakseen näiden maiden taideteolliseen suunnitteluun. Hänen Venäjän keisarille kirjoittamansa matkaapurahahakemus todistaa, että Maria Schwartzberg toimi jo tuolloin Suomen Käsityön Ystävien taiteellisena johtajana. Maria Schwartzberg oli opiskellut vuosina 1902-1906 Taideteollisessa Keskuskoulussa professori Armas Lindgrenin oppilaana. Taideteollinen Keskuskoulu järjesti tuohon aikaan hyvin vähän kiinteää kurssimaista opetusta, ja siksi on todennäköistä, että Maria Schwartzberg suoritti opintojaan työnsä ohessa. Tämän todistaa Maria Schwartzbergin kirjoittama matkaapurahahakemus, jossa on professori Armas Lindgrenin kirjoittama suositus apura-

han myöntämiseksi. Professori Lindgren kirjoittaa: *"Neiti M. S. oli vuosina 1902-1906 oppilaanani Taideteollisuuskoulun ylemmällä osastolla ja osoitti neiti S tällöin töissään suurta taipumusta ja kykyä taiteelliseen teollisuustyöhön, sekä myöhemmin mikä minä olen voinut seurata hänen toimintaansa yhä jatkuen edistynyt alallaan – mikä täten neiti S:lle suositukseksi todistetaan. Helsinki 13p helmikuuta 1909 Armas Lindgren Taideteollisuuskoulun taiteellinen johtaja".* (Maria Schwartzbergia koskeva arkistoaineisto 3.2.2004: Matka-apurahahakemus)

Maria Schwartzberg tunnettiin mallisuunnittelijana jo vuonna 1910 useiden suunnittelukilpailujen pohjalta (Uusi Suometar 21.4.1910). Suomen Käsityön Ystävien kevätnäyttelyssä vuonna 1910 oli näytteillä Maria Schwartzbergin talonpoikaishuonekalusta vaikutteensa saaneilla ruusuilla koristellut pöytäliina, panumyssy ja servettejä. Kuvioaihe oli peräisin lähellä Vaasaa sijaitsevan talonpoikaistalon kaappikellosta. Ruusujen värit olivat punainen keltaisen ja vihreiden sekoitusten kanssa. Kukkapesät olivat pieniä. Hufvudstadsbladetin (17.4.1910) artikkelissa kokonaisvaikutelmaa oli kuvattu "valtavan kauniiksi". Nya Pressenissä 18.4.1910 julkaistu artikkeli todistaa, että SKY:n kevätinäyttelyssä oli näytteillä myös Maria Schwartzbergin suunnittelemat pellavakankaiset verhot, joiden kukkakuviointi oli tehty villalangoon kirjomalla. Yleisilmeeltään verhoja kuvattiin eleganteiksi ja kauniiksi. Helsingin Sanomissa 24.4.1910 julkaistussa näyttelyn arviossa mainittiin Maria Schwartzbergin ja Iggerd Eklundin töissä ilmenneen hyvin paljon "sommittelutaitoa ja kehittyntä väriainesta". (Hufvudstadsbladetin 17.4.1910; Pressen 18.4.1910; Uusi Suometar 21.4.1910; Helsingin Sanomat 24.4.1910.)

Suomen Käsityön Ystävät järjesti syksyllä 1910 Vaasan Sentraal hotellissa näyttelyn. Vaasassa oli näytteillä muun muassa Maria Schwartzbergin suunnittelemat harmaat pellavakankaiset ikkunaverhot, joihin oli kirjottu koristeaiheeksi kukkakorit. Kuviot oli ommeltu vihreillä, punaisilla ja sinisillä villalangoilla. Näyttelyssä oli esillä myös Maria Schwartzbergin suunnittelema erilaisin kirjontakoristeluin kuvioituja pöytäliinoja. (Waasa 19.11.1910.)

Suomen Käsityön Ystävien vuoden 1911 kevät- ja syysnäyttelyissä oli esillä myös Maria Schwartzbergin suunnittelema tekstiilejä. Kevätinäyttelyssä esiteltiin Maria

Schwartzbergin suunnittelemat verhot (Hufvudstadsbladet 21.4.1911). Syysnäyttelyssä oli esillä Maria Schwartzbergin suunnittelemat pöytäliina ja hienot silkistä valmistetut ikkunaverhot. Kauniiksi kuvattu pöytäliina oli valmistettu silkistä ja siihen oli silkkilangoin kirjottu suokasvikoristeet. Kauniisiin silkkiverhoihin oli kirjottu silkkilangoin ruohokoristekuviointi. Kirjontalankoina oli käytetty sinisiä, keltaisia ja vihreitä silkkilankoja. (Hufvudstadsbladet 21.4.1911; Uusi Suometar 24.10.1911; Hufvudstadsbladet 25.10.1911; Helsingin Sanomat 24.10.1911.)

Suomen Käsityön Ystävien vuoden 1912 keväänäyttelyssä oli jälleen näytteillä Maria Schwartzbergin suunnittelema tekstiilejä. Helsingin Sanomien kirjoittaman artikkelin mukaan Neiti Schwartzberg oli ”rikastuttanut näyttelyä” monella kauniilla työllä. Hän oli suunnitellut kahvipöydän tekstiilejä, sohvatyynyjä ja valkaistusta kankaasta tehdyt valoverhot, joihin oli valkoisin langoin tehty ”puhuttelevia” kirjonta- ja pitsikoristeluja. SKY:n syysnäyttelyssä oli näytteillä muun muassa Maria Schwartzbergin ja Lina Palmgrenin Kallion kirkkoon suunnittelemat upeat kirkkotekstiilit sekä Lina Palmgrenin suunnittelema Tornion kirkon alttarin esivaate, antependium. (Nya Pressen 13.4.1912; Hufvudstadsbladet april 1912; Helsingin Sanomat 13.4.1912; Hufvudstadsbladet 29.10.1912; Nya Pressen 29.10.1912; Dagens Tidning 31.10.1912; Uusi Suometar 6.11.1912; Helsingin Sanomat 22.4.1913.)

SKY:n vuoden 1913 keväänäyttelyssä esiteltiin Maria Schwartzbergin ruusukuvioinen matto sekä ruskein ja keltaisin värein koristeltu helmilaukku. Hufvudstadsbladetin (22.4.1913) julkaiseman artikkelin mukaan ”hyvin kauniit” helmityö oli valmistettu niin sanotuissa helmikangaspuissa. Näytteillä oli myös Maria Schwartzbergin suunnittelemat valkoiset pellavaverhot, joita luonnehdittiin Nya Pressenin (22.4.1913) julkaisemassa artikkelissa uskomattoman kauniiksi ja käytännöllisiksi tekstiileiksi, jotka voisi löytää mistä tahansa kauniista ja elegantista salongista. (Helsingin Sanomat 22.4.1913; Hufvudstadsbladet 22.4.1913; Nya Pressen 22.4.1913.)

Suomen Käsityön Ystävät järjesti syksyllä 1913 suomalaisen viikon näyttelyn, jossa oli esillä myös Maria Schwartzbergin suunnittelema tekstiilejä. Hän oli suunnitellut muun muassa ”aistikkaita” ovi- ja ikkunaverhoja. Tämän lisäksi Maria Schwartzbergin käsialaa oli näyttelyssä ollut ruskea penkkiraanu. Dagens tidningin (27.9.1913) jul-

kaisemassa näyttelyä käsittelevässä artikkelissa Maria Schwartzberg mainittiin Suomen nimekkäimpien mallisuunnittelijoiden joukkoon kuuluvaksi. Nya Pressenissä (27.9.1913) ilmestyneessä artikkelissa mainittiin, että SKY:n myymälässä on nähtävissä Maria Schwartzbergin suunnittelemaa ”paksuja, pehmeitä ja tiheitä ryijyjä”. Artikkelissa Maria Schwartzbergin kerrottiin olevan SKY:n ”taiteellinen avustaja”. Helsingin Sanomien (27.9.1913) julkaisemasta artikkelista kävi ilmi, että SKY:n uusista näyteikkunoista toisessa oli huonesisustus. Huoneen lattialla oli Maria Schwartzbergin suunnittelema ”kaunis ja hienovärisen” matto, joka oli tiheää ryijykudontaa. Tekotavaltaan mattoa verrattiin persialaisiin mattoihin. Yläkerran näyttelytiloissa esillä olleet Maria Schwartzbergin oviverhot oli kudottu silmiä hivelevistä ”pumpuli- ja kiiltolangoista”. Hufvudstadsbladetin (28.9.1913) artikkelissa mainittiin Maria Schwartzbergin suunnitelleen ja piirtäneen näyttelyyn arvokkaita ja kauniita tekstiilejä, joilla oli erilaisia käyttötarkoituksia. Hufvudstadsbladetissa 11.11.1913 ilmestyneessä artikkelissa kerrottiin Maria Schwartzbergin suunnittelemissa ”uskomattoman kauniista” ikkunaverhoista, jotka oli valmistettu valkoisesta pellavakankaasta ja joihin oli tehty kirjontakoristeluja valkoisella langalla. (Uusi Suometar 27.9.1913; Dagen Tidning 27.9.1913; Nya Pressen 27.9.1913; Helsingin Sanomat 27.9.1913; Hufvudstadsbladet 28.9.1913; Viipuri 28.9.1913.)

SKY:n vuoden 1913 tavanmukaisessa syysnäyttelyssä oli esillä Maria Schwartzbergin suuri jäkäläaiheinen ryijy, joka oli väriasteikoltaan hillityn sinisen, punaisen ja harmaanruskean muodostama kokonaisuus ja jonka kuvattiin voivan kunnialla kilpaila minkä tahansa ulkomaisen taidetekstiilin kanssa. Ryijyn kerrottiin olleen kudokseltaan erinomaisen tiheää, sekä materiaaleiltaan pehmeää ja kauniin kiiltävä. Tekstiilin myyntihintana näyttelyssä oli 700 markkaa. Samassa näyttelyssä olivat esillä myös Maria Schwartzbergin suunnittelemat ”uskomattoman kauniit” reikäompeleella koristellut verhot, jotka oli valmistettu valkoisesta pellavakankaasta ja joihin oli tehty kirjontakoristeluja valkoisella kirjontalangalla. (Helsingin Sanomat 11.11.1913; Hufvudstadsbladet 11.11.1913.)

Suomen Käsityön Ystävien vuonna 1914 järjestämässä kevätinäyttelyssä oli esillä Maria Schwartzbergin suunnittelema vaikuttava ahovuokoilla koristeltu sohvatyyny. Tämän lisäksi näytteillä oli Maria Schwartzbergin suunnittelema suuri kuviollinen mat-

to. Dagens Pressissä (26.4.1914) julkaistussa artikkelissa käsiteltiin hyvin kriittiseen sävyyn Maria Schwartzbergin suunnittelemaa pöytäliinaa ja verhoja, joita ei kompositionsa puolesta pidetty miellyttävinä. Hänen suunnittelemiensa verhojen kankaiden, materiaalien ja lankojen ei katsottu artikkelin mukaan sopivan yhteen. (Dagens Press 26.4.1914; Helsingin Sanomat 23.4.1914.)

Vuoden 1915 kevätnäyttelyssä oli esillä jälleen Maria Schwartzbergin suunnittelemaa tekstiilejä. Näitä olivat ”originelli ja mukavasti koristeltu” pöytäliina sekä suuri seinäraanu. Maria Schwartzbergin suunnittelemaa pientä männynpunaista ryijymattoa pidettiin yhtenä kauneimmista matoista, joita oli asetettu näytteille Suomessa. Kevätnäyttelyssä esiteltiin myös Maria Schwartzbergin suunnittelema kirkkaanväriäinen sänkoryijy sekä ommellut sänkymatot, jotka oli valmistettu boi- ja verkkatilkkuista. Sänkymaton on kuvattu olleen väreiltään hyvin onnistunut. Maria Schwartzbergin suunnitteleman penkkiraanun on kerrottu suorine raitoineen ja rauhallisine väreineen olleen viihtyisä ja kaunis katsella. (Hufvudstadsbladet 20.4.1915; Dagens Press 21.4.1915; Helsingin Sanomat 20.4.1915.)

SKY:n syysnäyttelyssä oli vuonna 1915 esillä Maria Schwartzbergin seinätekstiili, joka oli raanukudosta. Tekstiilin koristeina oli oravia ja kasviornamenteja, ja sen värit olivat sininen, vihreä ja punaruskea. Näyttelyssä esiteltiin myös Maria Schwartzbergin suunnittelema upea ryijy, joitakin laukkuja ja raanusidoksinen matto, joka oli väreiltään yhdenmukainen seinäraanun kanssa. Dagens Press (19.10.1915) -lehti kuvasi syysnäyttelyssä esillä olleen ryijyn olleen sommittelultaan hyvin voimakas ja erittäin kaunis. (Hufvudstadsbladet 21.10.1915; Dagens Press 19.10.1915.)

Suomen Käsityön Ystävien kevätinäyttelyssä vuonna 1916 oli esillä Maria Schwartzbergin suunnittelema kirjoituspöydän matto. Saman vuoden syysnäyttelyssä oli esillä Maria Schwartzbergin suunnittelema ruusuaiheinen matto ja kuvakudoksena toteutettu seinävaate ”Kevät x”, jota kuvattiin ”barokkisen yltäkyläiseksi”. (Hufvudstadsbladet 11.4.1916; Uusi Suometar 29.10.1916; Helsingin kaiku 4.11.1916.)

Maria Schwartzbergin suunnittelemaa tekstiilimalleja on myös julkaistu joissakin mallikirjoissa Suomen Käsityön Ystävissä vaikuttaneet taiteilijat Maria Schwartzberg, Lina

Palmgren ja Ingegerd Eklund julkaisivat vuonna 1912 Otavan kustantaman Kutomamalleja -vihon. Otavan kustantama vastaavanlainen Ompelumalleja -vihko julkaistiin vuonna 1913. Mallivihot sisälsivät useita tekstiilien valmistamisessa tarvittavia malliarkkeja, joista käy ilmi erityisesti tekstiilien kirjontakoristelut. Suomen Käsityön Ystävät julkaisi puolestaan vuonna 1915 kudontamallikirjan, jossa oli eri taiteilijoiden myös Maria Schwartzbergin suunnittelemia tekstiilimalleja. (Eklund 1912, mallivihko; Eklund 1913, mallivihko; Hufvudstadsbladet 21.9.1915.)

5.4.1 Maria Schwartzbergin kirkkotekstiilituotanto SKY:ssä

Maria Schwartzbergin suunnittelema alttarin esivaate, antependium, Metsämaan kappeliin Loimaalle valmistui vuonna 1910. Suurta huomiota saivat osakseen Maria Schwartzbergin ja Lina Palmgrenin vuonna 1912 valmistuneeseen Kallion kirkkoon suunnittelemat kirkkotekstiilit. Molemmat taiteilijat suunnittelivat kirkkoon yhden kalkkiliinan ja yhden messukasukan. Suomen Käsityön Ystävien myyntikopioiden arkistossa on Maria Schwartzbergin suunnittelemien kirkkotekstiilien luonnosten kopioita neljä: alttarivaate, messukasukka, kirjaliina ja alttarin kirjatelteen liina. Maria Schwartzbergin tekemät kirkkotekstiililuonnokset kuvittavat vuonna 1913 ilmestyneen *Neuvoja kirkollisten töiden hankkimiseen Suomessa* -julkaisun sivuja. (Priha 1991: 40.)

5.5 Ab Konstindustri – Taideteollisuus Oy:n taiteellisena johtajana

Vaikka Maria Schwartzberg ja hänen taiteilija ystävänsä saivat julkista kiitosta työstään Suomen Käsityön Ystävissä, heillä oli voimakas halu luoda uutta. SKY:n taiteellinen linja oli suomalaiskansallinen, eikä se näin ollen antanut mahdollisuutta omaleimaiseen ilmaisuun. SKY:ssä vaikuttaneet taiteilijat Maria Schwartzberg, Lina Palmgren, Ingegerd Eklund ja Aino Keinänen-Baeckman perustivat vuonna 1917 Ab Konstindustri – Taideteollisuus Oy -nimisen taideteollisia tuotteita valmistavan yrityksen. (Priha 1991:41-53.)

Taideteollisuus Oy:n yhtiöjärjestys hyväksyttiin 29.3.1917. Yrityksen toimitusjohtajana toimi Lina Palmgren, hallituksen varsinaisia jäseniä olivat ensimmäisen vuoden Maria Schwartzberg ja hänen veljensä Henrik. Yhtiön osakepääoma oli 40 000 markkaa. Osakkeita yhtiössä oli 400 kappaletta 100 markan osakkeita. Yrityksen tehtäviksi oli määritelty piirustusten ja naisten käsitöiden valmistus ja myynti. Taideteollisuus Oy:n tiedetään valmistaneen tekstiilien lisäksi myös esineitä (Tuomo Mannermaa 3.2.2004, suullinen tiedonanto). (Jani Salminen 30.1.2004, kirjallinen tiedonanto.)

Vuonna 1917 syttyneen vapaussodan aikana Taideteollisuus Oy eli vaikeita aikoja. Taideteollisia tuotteita oli vaikea saada myytyä. Sodan päätyttyä taideteolliset esineet alkoivat jälleen käydä kaupaksi. Vapaussota kosketi voimakkaasti Maria Schwartzbergia. Sota on ollut joidenkin Maria Schwartzbergin suunnittelemien tekstiilien aiheena vuoden 1918 jälkeen. Näitä ovat *”Punaiset ja valkoiset”* -työ sekä *”Mannerheim”*-kudos, jossa on kuvattu valkoisen armeijan tulo Helsinkiin. (Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto.)

Vuonna 1919 alkoi taideteollisuuden alalla tapahtua toiminnan vilkastumista. Uusia taidetekstiilejä valmistavia liikkeitä perustettiin. Taideteollisuus Oy:tä pidettiin näiden yritysten kärkeen kuuluvana. Yrityksessä toimi vuonna 1919 johtajattarena Lina Palmgren ja taiteellisena johtajana Maria Schwartzberg. Mallisuunnittelijoina Taideteollisuus Oy:ssä olivat Ingegerd Eklund, Aino Keinänen-Baekman ja myöhemmin yhtiöön tullut Helgard Blomqvist. Kudonnanohjaajana toimi Helmi Grönlund. (Uusi Suomi 25.11.1919; Hufvudstadsbladet 23.11.1919.)

Taideteollisuus Oy järjesti Stenmanin salongissa näyttelyn, joka avattiin 23.11.1919. Näyttely käsitti neljä huonetta, joista kolmannessa oli esillä etenkin Maria Schwartzbergin töitä. Näitä olivat muun muassa iso seinämatto, joka kuvaa valkoisen armeijan tuloa Helsinkiin 16.5.1918. Työssä oli kuvattuna muun muassa pienellä alalla toriparaati, kirkot, tykit ja maakuntien vaakunat. Tästä ja toisesta *”punaiset ja valkoiset”* -nimisestä matosta on todettu Uuden Suomen (25.11.1919) näyttelykritiikissä Maria Schwartzbergin todistaneen, että vain harvoilla väreillä voi saada aikaan suurenmoisen vaikutuksen, kun vain osaa käyttää värejä oikein ja omistaa vilkkaan mielikuvituksen. Maria Schwartzbergin on mainittu suunnitelleen näyttelyyn myös kevyet

tylliverhot, valkokirjontatöitä ja kirjontaompelutyön ”*Turun Tuomiokirkko*”. (Uusi Suomi 25.11.1919; Hufvudstadsbladet 23.11.1919.)

Talvella 1923 Maria Schwartzberg sai angiinan, joka uusi useita kertoja. Lopulta tauti eteni sydämen välilihaan. Maria Schwartzberg kuoli Helsingissä 14.5.1923 niin sanottuun angiinamyrkytykseen. Hän oli juuri ennättänyt täyttää 50 vuotta. Maria Schwartzbergin muistoksi järjestettiin Helsingissä näyttely, joka pidettiin Stenmanin taidepalatsissa marras-joulukuussa 1923. Hufvudstadsbladetin (6.12.1923) julkaisemassa artikkelissa kerrottiin Maria Schwartzbergin olleen tunnettu ja arvostettu yhtenä Suomen eturivin tekstiilitaiteilijoista. Muistonäyttelyn järjesti Taideteollisuus Oy, jonka taiteellisena johtajattarena Maria Schwartzberg oli toiminut yrityksen perustamisesta alkaen. Näyttelyssä oli esillä Maria Schwartzbergin maalauksia ja hänen suunnittelemaansa tekstiileitä. Näitä olivat muun muassa ”*Sankarien muistoksi*”, ”*Mannerheim*” ja ”*Helsinki*”-kudokset. (Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto; Hufvudstadsbladet 6.12.1923.)

Sanomalehti Savo (3.10.1924) kirjoitti 2.10.1924 Suojeluskuntatalon eteishallissa Maria Schwartzbergin muistoksi järjestetystä kudonta- ja käsityönäyttelystä. Artikkelissa todettiin, että Suomen taideteollisuus oli Maria Schwartzbergissa menettänyt erään parhaimmistaan: ”suuren, kultivoidun taiteilijan ja henkevän runoilijan”. Artikkelin kirjoittaja kertoi, että tuskin on mitään esteettisesti ehyempää ja tunnelmallisempaa kuin esimerkiksi Maria Schwartzbergin suuri karvalangoista kudottu alttariliina tai samoista materiaaleista kudotut seinämatot ”*Sankarin muistoksi*” ja ”*Suomen matto*”. Näytteillä oli myös ”*Prinsessa ruusunen*” -niminen ovivaate, jota pidettiin harvinaisuutena alallaan sekä Maria Schwartzbergin suunnittelemaa tyynyä ja silkkiliinoja. Näyttelyssä oli esillä myös muiden Taideteollisuus Oy:ssä vaikuttaneiden taiteilijoiden töitä. (Savo 3.10.1924.)

Lina Palmgren toimi Taideteollisuus Oy:n toimitusjohtajana vuoteen 1924 asti. Maria Schwartzberg oli yrityksen hallituksessa kuolinvuoteensa 1923 saakka. Ab Konstindustri – Taideteollisuus Oy luovutettiin vuonna 1926 konkurssitilaan. (Jani Salminen 30.1.2004: kirjallinen tiedonanto.)

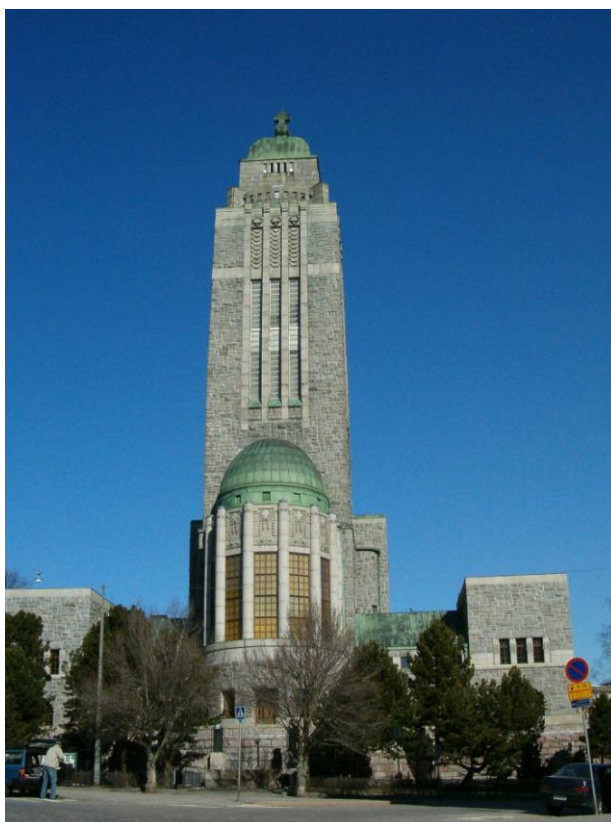
5.6 Maria Schwartzbergin henkilökuva

Maria Schwartzbergia pidettiin miellyttävänä ja viisaana ihmisenä, josta hänen monet ystävänsä ja sukulaisensa ovat puhuneet suurella kiitollisuudella ja lämmöllä. Maria Schwartzberg oli arvostettu henkilö suvussaan ja ystäviensä keskuudessa. Hän ei milloinkaan avioitunut. (Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto.)

Sosiaalisissa kysymyksissä Maria Schwartzberg oli hyvin valveutunut. Hän ei suhtautunut yhteiskunnallisiin kysymyksiin kritiikittömästi. Maria Schwartzbergin kristillisen elämänkatsomuksen voidaan katsoa ilmenneen yhteiskunnan heikompien asian ajamisena. Hänellä ei ole ollut vastakkainasettelua kirkon kanssa. (Tuomo Mannermaa 3.2.2004: suullinen tiedonanto.)

6 KALLION KIRKON VIOLETTI MESSUKASUKKA

Kallion vuonna 1912 valmistuneeseen kirkkoon suunnittelivat upeat jugend-aiheiset kirkkotekstiilit Suomen Käsityön Ystävissä vaikuttaneet tekstiilitaiteilijat Maria Schwartzberg ja Lina Palmgren. Molemmat taiteilijat suunnittelivat kirkkoon yhden messukasukan ja yhden kalkkiliinan. Lina Palmgrenin suunnittelemat kirkkotekstiilit on valmistettu mustasta silkkikankaasta, ja ne on koristeltu näyttävin hopealankakirjonoin. Maria Schwartzbergin suunnittelemat messukasukka ja kalkkiliina on valmistettu violetista kasviornamentein koristellusta silkkibrokadikankaasta. Schwartzbergin kirkkotekstiilejä koristavat kauniit silkkilangoin ja kullatuin hopealangoon tehdyt kirjonat.

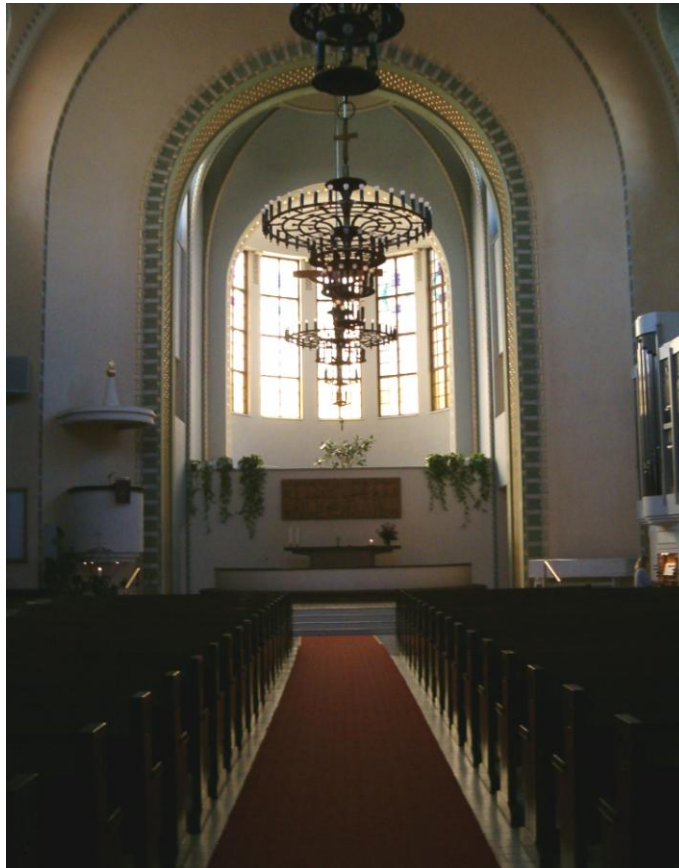


Kuva 8. Kallion kirkon kuorin päälle kohoava kellotorni huhtikuussa 2004.

6.1 Kallion kirkko

Kallion harmaasta graniitista vuosina 1908-1912 rakennettu kirkko valmistui vaiheittain. Arkkitehti Lars Sonck voitti kirkon suunnittelukilpailun vuonna 1906. Rakennus-

suunnitelmat kehittyivät vielä pääpiirustusvaiheessa ja kirkon tornin huipun osalta rakennustöiden jo alettua. Kallion kirkolle on tunnusomaista ankara symmetrisyys graniittijulkisivuissa. Suuri osa kirkon julkisivuista on karkeaksi hakattua kiveä. (Wäre 1989:130; Lindberg 1934: 45.)



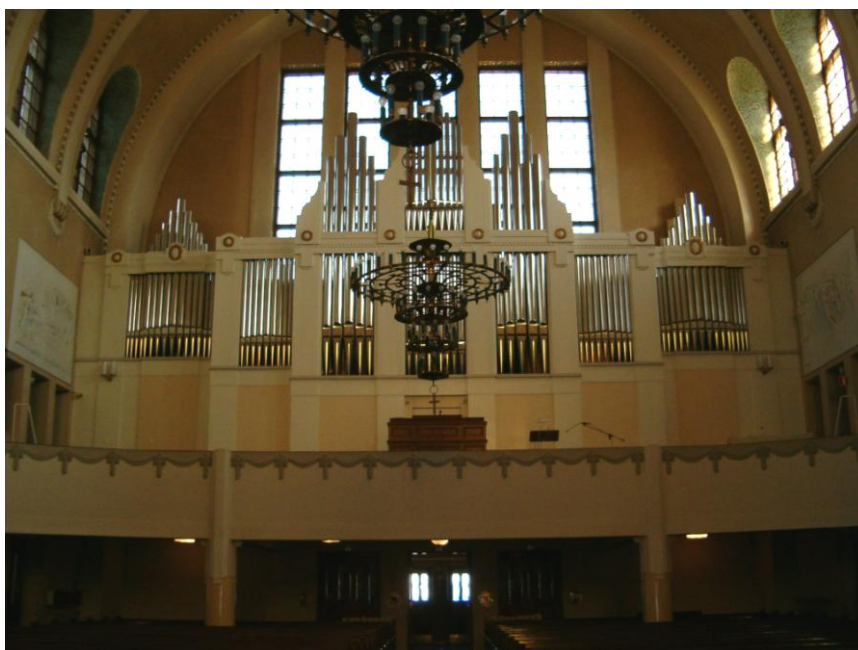
Kuva 9. Kirkon alttarille päättyvä keskikäytävä huhtikuussa 2004.

Lars Sonck sijoitti angloamerikkalaiseen tapaan seurakunnan muita tiloja kirkkorakennuksen yhteyteen. Kirkon eteläpäähän kellotornin ja kuorin molempien sivujen siipirakennuksiin sijoitettiin sakaristo-, kanslia ja kappelitilat. Siipirakennukset toimivat kuorin eteläseinän ulkonevan kuoriapsidin tavoin visuaalisesti kellotornin tasapainotajana. (Wäre 1989:130; Lindberg 1934: 45.)



Kuva 10. Kirkon saarnatuoli, jota koristaa violetti kirjaliina huhtikuussa 2004.

Tyyllillisesti Kallion kirkko edustaa kirkkotaiteessa aikakautta, jolloin kansanomaisen tyyli muovautui tasaisemmaksi ja säännönmukaisemmaksi säilyttäen kuitenkin edelliselle tyylikaudelle ominaisen raskaan yleisilmeen. Malliltaan Kallion kirkko muistuttaa lähinnä pitkäkirkkoa. Parvia kannattavat pylväät jakavat kirkkokuoneen kolmeen laivaan. Kirkossa on tiiliholvit. (Wäre 1989:130; Lindberg 1934: 45.)



Kuva 11. Kallion kirkon upeat urut huhtikuussa 2004.

6.2 Lehdistön reaktiot Kallion kirkon paramentteihin

Vuonna 1912 valmistuneen Kallion kirkon paramentit herättivät suurta huomiota Suomen lehdistössä. Kallion kirkkoketekstiilit olivat valmistumisvuotenaan esillä myös Suomen Käsityön Ystävien syysnäyttelyssä. Hufvudstadsbladet kirjoitti 4.9.1912 ylistävään sävyyn upeista kirkkoketekstiileistä. Artikkelissa kuvattiin yksityiskohtaisesti kirkkoketekstiilien ulkonäköä ja niissä käytettyjä symboliaihteita. (Hufvudstadsbladet 4.9.1912.)

Helsingin Sanomien toimittaja kirjoitti 4.9.1912 julkaistussa artikkelissa komeiden messukasukoiden ja kalkkiliinujen kuuluvan Kallion kirkon ”merkillisyyksiin”. Kirkkoketekstiilien kuvailtiin olevan erittäin taidokkaasti ja huolellisesti valmistettuja. Helsingin sanomien toimittaja kirjoittaa: *”Tietääksemme ensi kerran onkin näin taiteellisia messukasukoita ja kalkkiliinoja omassa maassamme valmistettu.”* (Helsingin Sanomat 4.9.1912.)

Uudessa Suomettaressa 4.9.1912 julkaistussa artikkelissa kerrottiin Kallion kirkkoon valmistuneista messukasukoista. Artikkeleissa kuvattiin yksityiskohtaisesti tekstiilien materiaaleja ja symboliikkaa. Maria Schwartzbergin suunnittelemassa messukasukassa keltaisen ja kullan värin on kuvattu muodostavan violetin kanssa kauniin värisöinnun. (Uusi Suometar 4.9.1912)

Suomen Käsityön Ystävien vuoden 1912 syysnäyttelyä käsittävissä lehtiartikkeleissa Kallion kirkon uusiin kirkkoketekstiileihin kiinnitettiin myönteistä huomiota. Kirkkoketekstiilejä kuvailivat artikkeleissaan Nya Pressen (29.10.1912), Dagens Tidning (31.10.1912), Uusi Suometar (6.11.1912) ja Helsingin Sanomat (29.11.1912). Uusi Suometar arvioi SKY:n näyttelyssä esillä olleiden kirkkoketekstiilien olleen ”etevimpiä koristetöitä”, mitä Suomessa on ylipäänsä valmistettu. Helsingin Sanomien artikkelin mukaan Maria Schwartzbergin ja Lina Palmgrenin Kallion kirkkoon suunnittelemat kirkkoketekstiilit ovat *”miltei huippuina tähänastisille käsityötaidon saavutuksille”* Suomessa. (Nya Pressen 29.10.1912; Dagens Tidning 31.10.1912; Uusi Suometar 6.11.1912; Helsingin Sanomat 29.11.1912.)

Kotitaide -lehdessä Kallion kirkon paramenttien kuvia esiteltiin vuoden 1912 numerossa kymmenen Suomalaista taideteollisuutta käsittelevän artikkelin yhteydessä. Laajemmalti Kallion kirkkoteksteileistä kirjoitettiin lehden joulukuun 1914 numerossa. Artikkelin kirjoittajaksi oli merkitty Suomen Käsityön Ystävät, ja siinä mainittiin Kallion kirkon kirkkotekstiilien herättäneen Suomen Käsityön Ystävien vuoden 1912 syysnäyttelyssä suurta huomiota. (Kotitaide vuosi 1912, nro 10; Kotitaide joulukuu 1914.)

7 MESSUKASUKAN KONSERVINTI

Kallion seurakunnan omistaman Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan konservoinnilla oli neljä keskeistä päätavoitetta:

1. messukasukan vaurioitumisen pysäyttäminen,
2. lian ja tahrojen poistaminen,
3. vaurioiden tukeminen sekä
4. kirjontakoristelujen ja niiden sisältämän informaation säilymisen turvaaminen.

Konservointityön yleisistä periaatteista sovittiin Kallion kirkkoherran Esa Siljamäen kanssa. Hänen ensisijaisena toivomuksenaan oli, että messukasukka tulisi säilymään tuleville sukupolville. Tästä johtuen konservoidun messukasukan hoito- ja säilytysohjeiden laatiminen Kallion seurakunnalle on liitetty keskeiseksi osaksi konservointityötä. Hoito-ohjeiden antamista konservoimilleen töille voidaan pitää myös konservaattoreiden ammattieettisenä velvollisuutena.

Messukasukan tarkka dokumentointi on ollut tärkeä osa konservointia. Tehdyillä analyyseillä pyrittiin hahmottamaan minkälaisia materiaaleja Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan valmistamisessa oli käytetty Suomen Käsityön Ystävissä. Materiaalianalyyseillä pyrittiin myös määrittelemään mahdolliset tekstiiliin myöhemmin lisätyt osat.

Messukasukan konservointi toteutettiin kuntokartoituksesta ja materiaalianalyyseistä saatujen tietojen sekä lähdeaineistona käytetyn kirjallisuuden pohjalta. Kirjontakoristelut ja niiden sisältämä informaatio on pyritty säilyttämään restauroimalla vaurioituneet kirjontakoristelut. Restaurointi toteutettiin siten, että mitään tekstiiliin alkuperäisiä kirjontalankoja ei poistettu tekstiilistä. Ne jäivät uusien kirjontalankojen alle. Restauroinnit on toteutettu siten, että ne voidaan poistaa messukasukasta sitä vaurioittamatta.

7.1 Kohteen kuvaus

Maria Schwartzbergin Kallion kirkkoon suunnittelema messukasukka on väriltään vio-

letti. Se on kilpikasukkatyyppinen ja siinä on vaaleankeltainen palttinavuorikangas. Messukasukka on valmistettu violetista silkkibrokadikankaasta, jonka kuvioaiheena ovat nelilehtiset kasviornamentit. Sen reunoja kiertää pyöreiden ristiaiheiden muodostama ketju. Pyöreiden ristiaiheiden keskellä oleva tummentunut nuolenkärki-koristeinen risti on kirjottu kullatuilla hopealangoilla (ks. liite 7, käyrä 3). Risti on siis alun perin ollut kultanvärinen, ja se muodostaa yhdessä sinisen kirjonnin kanssa ympyrän. Pyöreää ristiaihetta ympäröi auringon säteitä muistuttava kullankeltainen silkkilankakirjonta.

Etukappaleen keskelle on applikoitu siniselle kangaspohjalle Pyhän Kolminaisuuden symbolina kolme toisiaan leikkaavaa rengasta, jotka ovat kullatuin hopealangoilla (ks. liite 7, käyrä 1) kirjotun renkaan sisälle. Ympyrästä ulospäin on kirjottu kullankeltaisin silkkilangoilla ja kullatuilla hopealangoilla (ks. liite 7, käyrä 2) viljantähkistä muodostuvat auringon säteet.



Kuva 12. Maria Schwartzbergin suunnittelema messukasukka edestä ennen konservointia.

Messukasukan takakappaleen reunoja kiertää pyöreiden ristiaiheiden muodostama ketju. Takakappaleeseen on kirjottu suuri kullankeltainen kuusenhavuista koostuva

latinalainen risti, jonka tyveen on kirjailtu vuosiluku 1912. Ristin keskelle on siniselle kangaspohjalle kullatuin hopealangoon kirjottu IHS -monogrammi, jonka ympärille on kirjottu sinisin ja vihrein langoon havuseppele. Seppeleen keskellä on pyöreiden risti-aiheiden muodostama ketju. Ristiaiheet ovat samanlaisia kuin tekstiilin reunoissa.



Kuva 13. Maria Schwartzbergin suunnittelema messukasukka takaa ennen konservointia.

7.1.1 Messukasukan ikonografinen analyysi

Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan symboliikka on hyvin syvällistä ja moni-ilmeistä. Hänen perhetaustansa huomioon ottaen on varmaa, että hän tunsi Raamatun kirjoitukset ja niissä esiintyvän symboliikan.

Messukasukan violetti väri on liturgisessa mielessä sidoksissa ajankohtiin, joissa ollaan siirtymässä kohti mustaa surua ja pimeyttä, mutta vielä on valon kajastusta jäljellä. Violetti korvaa mustan värin katumus- ja paastoaikoina. Tämä merkitsee sitä, että Kristuksen ylösnousemuksen jälkeen parannuksen tekemisen ja katumuksen ei tarvitse tapahtua täydellisessä pimeydessä. (Martling 1993: 97-99.)

Messukasukan siniset kirjontalangat ja kirjontakoristelujen pohjakankaan sininen väri ovat myös sidoksissa paastoon ja katumukseen, mutta siinä valon voimakkuus on vieläkin suurempi kuin violetissa. Katumusvärinä sininen viittaa Vanhassa Testamentissa kuvattuun vedenpaisumukseen. Se on myös taivaallisen ja ylimaallisen symboli. Juutalaisten ylipapin viitta oli sininen, mikä muistutti hänen yhteydestään taivaallisiin asioihin. Taivaan kuningattarena Neitsyt Mariaa on perinteisesti kuvattu sininen viittayllään. Tästä johtuen messukasukan sinisten värien voidaan arvella viittaavan myös Neitsyt Mariaan. (Martling 1993: 97-99.)

Messukasukan keltainen vuorikangas samoin kuin kultalankakirjonnat viittaavat Jumalan kaikkivaltiuteen ja kirkkauteen. Keltaista väriä pidetään myös auringon vertauskuvana. Siksi voidaan ajatella, että symbolisessa mielessä messukasukkaa päällään pitävä pappi on jumalanpalveluksen liturgina ensisijaisesti kosketuksissa Jumalan kaikkivaltiuuden ja kirkkauden kanssa. Koska messukasukan symbolikoristeissa on voimakkaasti käytetty aurinkoon viittaavaa symboliikkaa on luonnollista, että messukasukan kirjontakoristeluihin on valittu keltaiset silkkilangat ja kullatut hopealangat eikä esimerkiksi valkoista ja hopeaa. (Martling 1993: 97.)

Kristinuskossa valolla on merkittävä sijansa. Vanhassa Testamentissa valo ilmoitettiin Jumalan ensimmäiseksi luomistyöksi (1. Moos. 1:3). Psalmien kirjassa Jumalan yhteyttä valoon kuvattiin seuraavasti: *"Herra, minun Jumalani, miten suuri ja mahtava sinä oletkaan! Sinun vaatteinasi on kirkkaus ja kunnia, valo ympäröi sinut kuin viitta (Ps. 104:1-2)."* Johanneksen Evankeliumissa Jeesus puhuu valosta seuraavasti: *"Minä olen maailman valo. Se, joka seuraa minua, ei kulje pimeässä, vaan hänellä on elämän valo (Joh. 8: 12)."* Uudessa Testamentissa Jeesus kuvaa vuorisaarnassaan myös seuraajiaan "maailman valoksi" (Matt. 5: 14).

Messukasukan pyöreiden ristiaiheiden voidaan ajatella viittaavan maailman valoon, Jeesukseen Kristukseen, jonka ristinkuoleman tuoma pelastus on tuonut valon syntäjään katuville. Auringon säteiden ja pienen nuolenkärkikoristeisen ristin muodostaman kuvion voidaan katsoa symboloivan vihkiristin tavoin Kristusta kuninkaana maailman keskellä (Lempiäinen 1988:44).

Messukasukan etukappaleen keskelle siniselle kangaspohjalle kullatuin hopealangoon kirjoitetut kolme toisiaan leikkaavaa rengasta kuvastavat Pyhää kolminaisuutta: Isää, Poikaa ja Pyhään Henkeä. Tämä viittaa siihen, että luterilaisuudessa Jumalan uskotaan olevan kolmiyhteinen. Kirjontakoristelun pohjalla olevan sinisen taustakankaan voidaan katsoa viittaavan taivaallisuuteen ja ylimaallisuuteen sekä erikoisella tavalla myös lihaksi tulleen Jumalan, Jeesuksen, synnyttäjään Neitsyt Mariaan. Etukappaleen keskellä olevaa Pyhän Kolminaisuuden symbolia ympäröi viljantähkien muodostamat auringonsäteet. Viljan tähkät itsessään symboloivat sekä Jumalan sanaa että Jumalan tahdon mukaista elämää (Lempiäinen 1988: 53). Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan viljan tähkien voidaan katsoa viittaavan Jeesuksen kertomaan Kylväjä-vertaukseen (Matt. 13: 3-23), jossa Jeesus puhuu Jumalan valtakunnan sanomasta ja sen vastaanottamisesta. Vertauksessa ihmiset ottivat sanoman vastaan hyvin eri tavoilla. Jotkut torjuivat sen. Toiset ottivat sen vastaan, mutta eivät kestäneet koettelemuksissa vaan luopuivat uskostaan. Ne jotka ottivat sanoman vastaan kestäen koettelemukset tuottivat vertauksen mukaan runsaan sadon.

Messukasukassa viljantähkäsäteiden voidaan ajatella symboloivan ihmisille säteilevää Jumalan valtakunnan sanomaa. Säteet voivat myös viitata Jeesukseen, joka sanoo: *”Minä olen elämän leipä. Joka tulee minun luokseni, ei koskaan ole nälissään, ja joka uskoo minuun, ei enää koskaan ole janoissaan (Joh. 6: 35).”* Ehtoollisessa Jeesuksen ruumis nautitaan leivän muodossa ja hänen verensä ehtoollisviininä. Tästä syystä messukasukan viljantähkäsäteet voidaan nähdä myös ehtoollisen lahjan vertauskuvana. Mikä sopii hyvin messukasukan liturgiseen käyttötarkoitukseen ehtoollisjumalanpalveluksissa.

Messukasukan takakappaleeseen kirjottu keltainen kuusenhavuista koostuva latinalainen risti kytkee sanoman Kristuksen sovitustyöstä Suomeen. Kuusen havut ilmentävät suomalaiskansallisella tavalla orjantappuroita. Risti itsessään viittaa kristinuskon julistuksen ytimeen. Vertauskuvallisesti ristissä nähdään taivaan ja maan kohtaavan. Messukasukan ristin keltaisen värin voidaan katsoa kertovan Kristuksen sovitustyön mahdista, jolla kukistettiin synnin valta ja kuolema. (Lempiäinen 1988:

43.)

Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan takakappaleen ristin keskelle on kirjottu sinivihreä havuseppele, jonka vihreä väri viittaa elämään ja toivoon. Tämän lisäksi sitä on pidetty valittujen ja vanhurskautettujen värinä. Havuseppeleen itsensä voidaan ajatella viittaavan Pitkäperjantaina Jeesuksen päähän painettuun orjantappurakruunuun. (Martling 1993: 96-97.)

Havuseppeleen keskelle on siniselle pohjakankaalle kirjottu kullatuin hopealangoihin IHS-monogrammi, joka viittaa Jeesus-sanan kreikkalaisiin alkukirjaimiin. Latinalaisittain luettuna IHS-monogrammin voidaan tulkita tarkoittavan joko lausetta *”Jeesus ihmisten vapahtaja”* tai lausetta *”tässä merkissä olet voittava”*. (Lempiäinen 1988: 46.)

7.2 Valmistustekniikat

Messukasukka on valmistettu pääpiirteissään tehdasvalmisteisista materiaaleista käsin ompelemalla. Sen violetti silkibrokadikangas on todennäköisesti valmistettu teollisissa jacquard-kangaspuissa. Kankaan sidoksena on loimi- ja kudevaltaiset pomsit. Valkaisemattomista pellavalangoista valmistettu raaveliinakangas on palttinaa ja se on todennäköisesti tehdasvalmisteinen. Myös valkaistu puuvillainen palttinasidoksinen raaveliinan aluskangas on todennäköisesti teollisesti kudottu. Messukasukan uusi selluloosa-asetaatista valmistettu vuorikangas on sidokseltaan palttinaa. Vuorikangas on tehdasvalmisteinen. Uuden vuorikankaan ompelemisessa on käytetty keltaista silkkilankaa.

Messukasukan ompelemisessa käytetyt langat ovat tehdasvalmisteisia puuvilla ja silkkilankoja. Kirjontakoristelut on ommeltu käsin silkkilangoilla. Kirjontalangat ovat todennäköisesti teollisesti valmistettuja. Metallikirjontalangat rakentuvat keltaisen ydinlangan ympärille S-kierteisesti kierretyistä kullatuista hopeanauhoista. Kullattujen hopealankojen keltainen ydinlanka on silkkiä. Metallikirjontalangat on mahdollisesti valmistettu käsiteollisesti.

Oheisessa taulukossa (Taulukko 1) on kuvattu tarkemmin messukasukan tekstiilimateriaalien lankoja sekä kankaiden sidoksia ja niiden tiheyksiä.

LANKA	KUITU	KIERRE	SÄIE	LANKA /cm	SIDOS
Violetti silkkibro- kadikangas (loimi ja kude)	Silkki	S	2	Loimi noin 100 l/cm Kude noin 75 l/cm	Loimi- ja kude- valtainen ponsi
Sininen silkki- kangas (loimi ja kude)	Silkki	S	2	Loimi noin 60 l/cm Kude noin 120 l/cm	Palttina
Raaveliinakan- gas (loimi ja kude)	Pellava	Z	4	Loimi 10 l/cm Kude 10 l/cm	Palttina
Raaveliinan val- koinen aluskan- gas (loimi ja kude)	Puuvilla	Z	2	Loimi noin 45 l/cm Kude noin 35 l/cm	Palttina
Vuorikangas (loimi ja kude)	Selluloosa- asettaatti	S	2	Loimi 26 l/cm Kude 26 l/cm	Palttina
Alkuperäinen vuorikangas (loimi ja kude)	Silkki	S	2	Loimi noin 40 l/cm Kude noin 40 l/cm	Palttina
Pyöreiden ristiko- risteiden metalli- langan keltainen ydinlanka	Silkki	S	2	-	-
Metallikirjonta- langan ydinlanka viljantäh- käsäteissä	Silkki	S	2	-	-
Metallikirjonta- lankojen keltai- nen ydinlanka Pyhän Kolminai- suuden symbo- lissa ja IHS- monogrammissa	Silkki	S	2	-	-
Keltainen kirjon- talanka	Silkki	S	2	-	-
Sininen kirjonta- lanka	Silkki	S	2	-	-
Vihreä kirjonta- lanka	Silkki	S	2	-	-
Tummanruskea ompeulanka	Puuvilla	S	2	-	-
Violetti ompelu- lanka	Puuvilla	S	2	-	-
Valkoinen ompe- lanka	Puuvilla	S	2	-	-
Keltainen ompe- lanka	Silkki	S	2	-	-
Musta ompelu- lanka	Puuvilla	S	2	-	-

Taulukko 1. Tekstiilimateriaalitaulukko. (Identification of Textile Materials 1985: 51-133; referenssinäy-
teet.)

7.3 Kuntokartoitus

Messukasukka oli suhteellisen huonossa kunnossa. Se oli pöylinen ja siinä oli irtoroskia. Violetissa silkkibrokadikankaassa oli joitakin punaviinitahroja sekä messukasukan etu- että takakappaleessa. Violetti kangas oli pahoin kulunut messukasukan sivuista, alareunoista ja pääntien ympäriltä. Suurimmat kulumisesta aiheutuneet vauriot olivat messukasukan reunoissa olkapäiden alueen ympärillä ja pääntien reunoissa. Messukasukan violetti kangas oli noin 3 cm etäisyydellä purkautunut pääntien reunasta oikeaa olkasaumaa pitkin.

Violetissa silkkibrokadikankaassa oli kulumisesta aiheutunut reikä kummallakin puolella etukappaleen Pyhää Kolminaisuutta symboloivaa metallikirjontakoristelua. Kirjontakoristelun oikealla puolella olevasta reiästä olivat sekä loimi- että kudelangat kuluneet pois. Vasemmanpuoleisesta reiästä olivat hajonneet vain loimilangat. Kudelangat olivat edelleen paikoillaan.

Messukasukan etukappaleen metallilankakirjonta- ja applikaatiokoristelut olivat paikoin irronneet. Joidenkin metallilankojen pinnalta oli kulunut metallinauha pois, jolloin jäljelle oli jäänyt vain keltainen silkkiydinlanka. Messukasukan reunoja koristavien pyöreiden ristiaiheiden tummat metallilankakirjaillut ristit olivat pahoin tummuneet. Metallilankojen kultaus on kuitenkin ilmeisesti ollut niin ohut, että se on päässyt tummumaan kultauksen alla olevan hopean vaikutuksesta. Tämä tumma korroosio on todennäköisesti aiheutunut hopean luonnollisen hapettumisen vaikutuksesta, jolloin korroosio on metallipintaa suojaavaa eikä sen poistaminen ole välttämätöntä (Timár-Balázsy & Eastop 1998: 135). Messukasukan metallilangat ovat kuitenkin kaikki alun perin olleet kullanvärisiä, kuten XRF -laitteistolla (x-ray fluorescence = röntgen fluoresenssi) tehdyt analyysit todistavat (ks. liite 7).

Messukasukan reunoja koristavien pyöreiden ristiaiheiden silkkikirjontakoristelut olivat pahoin kuluneet ja vaurioituneet erityisesti olkapäiden alueelta. Suurin osa vaurioista oli auringon säteitä symboloivissa keltaisissa silkkikirjonnoissa. Vaurioita oli myös joissakin pyöreiden ristiaiheiden ristiä symboloivissa metallilankakirjonnoissa. Nämä vauriot olivat kohdistuneet erityisesti olkapäiden alueelle pääntien reunaan.

Messukasukan etukappaleen keskellä olevan applikaation Pyhää Kolminaisuutta symboloivan metallilankakirjonnan pohjana oleva sininen silkkikangas oli pahoin vaurioitunut. Siinä oli useita repeämiä ja osa metallilankakirjonnoista repsotti kankaan palkeenkielellä. Kallion kirkkoherra Esa Siljamäki arvioi vaurion syntyneen messukasukan käytön vaikutuksesta (Esa Siljamäki 3.72003: suullinen tiedonanto). Myös takakappaleen metallikirjaillun IHS-monogrammin pohjana olevassa silkkikankaassa oli pieni repeämä. Vauriot ovat saattaneet myös johtua messukasukan säilyttämisestä tekstiilin muotoja tukemattomassa henkarissa. Vaurioita ovat saattaneet myös aiheuttaa ahtaat säilytysolosuhteet.

Messukasukan vuorikangas oli jossain määrin likainen. Tummaa likaa ja joitakin tahroja oli havaittavissa messukasukan takakappaleen vuorikankaassa. Tahrojen osan arvioitiin olevan kynttilän steariinin aiheuttamia. Kankaassa oli myös likatahroja. Vuorikangas oli todennäköisesti jossain määrin myös haalistunut valon vaikutuksesta. Tämä oli havaittavissa vuorikankaan sisäänpäin käännettyistä reunoista. Käsien koskettaessa se tuntui hieman muovimaiselta.

Messukasukan etu- ja takakappaleen raaveliinan alareunat olivat taipuneet lievästi aaltoileviksi. Nämä vauriot ovat saattaneet aiheutua liian matalista säilytysolosuhteista. Messukasukan kaikki vauriot ja niiden sijainti on dokumentoitu vauriopiirroksiin (ks. piirrokset 26-27).

7.4 Analyysit

Messukasukalle tehtiin monenlaisia materiaalianalyysejä, joiden avulla pyrittiin saamaan tarvittavaa tietoa tekstiilin materiaalikokonaisuudesta. Analyyseistä saatujen tietojen pohjalta messukasukan konservointi suunniteltiin.

Messukasukkaa tutkittiin UV ja IR -valoissa valokuvauksen aikana. UV-lamppujen valossa messukasukkaa tutkittaessa havaittiin, että tekstiili ei lainkaan fluoresoi. Tämä viittasi siihen, että messukasukkaa ei ollut pesty optisia kirkasteita sisältävillä pesuaineilla. Messukasukan tahrakohdista otettiin IR-valokuvat. IR-valo toi voimakkaasti

esiin tekstiilissä olevat tahrat (ks. kuvat 21-24).

7.4.1 Kuituanalyysit

Messukasukan tekstiilimateriaalien kuiduntunnistaminen tehtiin Leica DMLS -läpivalomikroskoopilla 200-kertaisella suurennoksella. Kuitunäytteet valokuvattiin Nikon Coolpix 4500 -digitaalikameralla, johon oli liitetty LM-Scope -mikroskooppiputki. Analyyseillä pystyttiin määrittelemään messukasukan tekstiilimateriaalit vuorikangasta lukuun ottamatta (ks. kuvat 29-38). Läpivalomikroskoopilla tehdyistä analyyseistä saattoi päätellä, että messukasukan vuorikangas oli valmistettu jostakin tekokuidusta (ks. kuva 33). Vuorikankaan tekstiilimateriaali tunnistettiin selluloosa-asetaatiksi Leitz Laborlux 11 pol -polarisaatiomikroskoopilla 200-kertaisella suurennoksella (Identification of Textile Materials 1985: 133; referenssinäyte). Kaikkien kuitujen tunnistamisessa käytettiin sekä referenssinäytteitä että kirjan tunnistekuvia.

Vuorikankaan osoittautuminen selluloosa-asetaatiksi todisti oikeaksi epäilyn, että messukasukan nykyinen vuorikangas ei ole alkuperäinen. Selluloosa asetaatin valmistus aloitettiin 1920-luvulla (Timár-Balázs & Eastop 1998: 58). Ei ole kuitenkaan todennäköistä, että messukasukkaan olisi vaihdettu vuorikangas jo 1920-luvulla. Kallion kirkkoherran Esa Siljamäen mukaan messukasukan vuorikangas on luultavasti uusittu joskus 1970-luvun alussa. Asetaatin käyttö vaatetuksessa on vuodesta 1976 lähtien tasaisesti vähentynyt (Boncamper 1995: 202).

7.4.2 Metallilankojen tunnistaminen

Metallilankojen rakenne tunnistettiin silmämääräisesti Wild Heerbrugg M3B -stereomikroskoopilla 16- ja 40-kertaisilla suurennoksilla. Metallilangat koostuivat S-kierteelle kierretyistä metallinauhoista. Stereomikroskoopilla tarkasteltuna metallinauhat vaikuttivat olevan kullattua hopeaa. Tämän epäilyn ja lähdeaineistokirjallisuuden pohjalta päädyttiin varmistamaan metallilankojen koostumus non-destruktiivisin

menetelmin XRF -laitteistolla (X-ray fluorescence = röntgen fluoresenssi) (Bergstrand, Hedhammar & Nord 1999: 621-624). Metallilankojen materiaalin tunnistamista liuotinkokeiden avulla ei voida pitää vallitsevan konservointietiikan mukaisena, koska niitä varten metallilankakirjonnoista on poistettava näytepaloja. Liuotinkokeiden avulla ei olisi myöskään pystytty määrittelemään tarkasti metallilankojen koostumusta, koska lankojen keltainen väri olisi saatettu saada aikaan myös kellertävän lakan avulla. Metallilankoja on joissakin tapauksissa saatettu käsitelty erilaisilla lakoilla.

Tehtyjen XRF -analyysien avulla kaikkien metallilankojen koostumus tunnistettiin kulatuksi hopeaksi (ks. liite 7, käyrät 1-3). Tästä voidaan päätellä, että Kallion kirkon pamenttien valmistamisessa käytettiin hyvin kallisarvoisia materiaaleja.

7.4.3 Värisävymittaukset

Messukasukan värisävyjen mittaukset tehtiin Minolta Spectrophotometer CM – 2600 d -laitteistolla ennen pintapuhdistamista (ks. liite 8, käyrät 4-14). Värisävyt mitattiin violetista silkkikankaasta, silkkikirjontalangoista, metallikirjontalangoista, metallikirjontakoristelujen sinisestä pohjakankaasta ja violetin silkkikankaan punaviinitahroista. Värisävymittaukset tehtiin messukasukalle myös konservoinnin jälkeen (ks. liite 9, käyrät 15-19).

7.4.4 pH-mittaukset

Messukasukan violetista silkkikankaasta mitattiin pH-arvo pintapuhdistuksen jälkeen Macherey – Nagel (Art:Nr. 921 10) pH – Fix 0–14 -paperilla. Mittaus tehtiin takakappaleen alareunasta. Violetin silkkikankaan pH:n todettiin olevan noin 4,5. Silkin isoelektroninen piste eli luontainen pH-arvo on 3 ja 7 välillä (Timár-Balázsy & Eastop 1998: 45). Violetin silkkikankaan pH:n voidaan siis katsoa olevan normaalilla tasolla.

Vuorikankaan pH mitattiin takakappaleen alareunasta pintapuhdistuksen jälkeen

Macherey – Nagel (Art:Nr. 921 10) pH – Fix 0–14 -paperilla. Tekstiilin pH:n todettiin olevan noin 5. Tämä saattaa kertoa selluloosa-asetaatin jonkinasteisesta biohajoisesta. Vuorikankaassa ei kuitenkaan ollut havaittavissa etikan hajua, mikä olisi kertonut kuitujen tuhoutumisen alkamisesta. Selluloosa-asetaatin luontainen pH on 5–6 (István Kecskeméti 14.4.2004: suullinen tiedonanto).

7.5 Messukasukan konservointikertomus

Messukasukan konservoinnin tavoitteeksi otettiin Kallion kirkkoherran Esa Siljamäen toivomusten mukaisesti se, että tekstiili tulisi säilymään tuleville sukupolville muuttumattomana. Konservoinnissa kiinnitettiin erityistä huomiota myös käyttöönsä siunatun messukasukan symboliseen merkitykseen jumalanpalvelusliturgiassa. Tekstiilin kirjontakoristelujen restauroinnilla pyrittiin varmistamaan niiden sisältämän symbolisen informaation säilyminen tuleville sukupolville. Restauroinnit tehtiin siten, että ne pystytään tunnistamaan alkuperäisistä kirjonnoista ja että ne pystytään poistamaan tekstiilistä sitä vaurioittamatta. Messukasukan konservoinnissa pyrittiin muuten minimaalisen intervention kautta saamaan tekstiilin kunto vakaaksi.

7.5.1 Pintapuhdistaminen

Messukasukka oli pölyinen ja likainen. Se pintapuhdistettiin imuroimalla matalaa imutehoa käyttäen imurointikehyksen läpi ja paikoin pienen imurointisuulakkeen avulla.

Messukasukan vaurioiden tukeminen ja tahrojen poisto ei olisi ollut mahdollista ilman vuorikankaan irrottamista. Näin ollen vuorikangas poistettiin konservoinnin ajaksi messukasukasta. Uuden vuorikankaan alle oli jätetty pääntien ympärille kaistale ilmeisesti vanhaa silkki vuorikangasta. Irrotetut uuden vuorikankaan ompelulangat kerättiin talteen. Myös vuorikankaan etu- ja takakappale pintapuhdistettiin molemmilta puoliltaan imuroimalla imurointikehikon läpi matalaa imutehoa käyttäen. Vaikka vuorikankaassa oli tummaa likaa ja joitakin tahroja takakappaleen alareunassa, vuorikangasta ei kuitenkaan päätetty pestä, koska sen todettiin olevan selluloosa-

asettaattia. Koska vuorikankaan kutistamisesta ennen käyttöä ei ollut tietoa, oli olemassa suuri riski, että koko vuorikangas olisi kutistunut vesipesussa. Vuorikankaassa olleet tummat likajäljet ja tahrat puhdistettiin varovasti kemiallisella kuivapuhdistus-sienellä (Alron®). Likajälkien poistossa käytettiin myös deionisoidussa vedessä kostutettua nihkeää pumpulipuikkoa. Pumpulipuikkoa pyöritettiin varovasti tahrakohtien päällä.

7.5.2 Punaviinitahrojen poistaminen

Messukasukan violetissa silkkibrokadikankaassa olleiden punaviinitahrojen poistamista varten tehtiin useita tahrannoistotestejä punaviinillä tahrituilla värillisillä silkkikankailla (ks. liite 10). Testauksissa käytettiin tahrojen liuottamiseen deionisoitua vettä ja useita eri liuottimia kuten esimerkiksi etanolia ja asetonia. Testattuja liuottimia ja deionisoitua vettä pudotettiin pipetin avulla silkkikankaiden tahrakohtiin, minkä jälkeen viinitahrat poistettiin kankaiden ylä- ja alapuolelle asetettujen imupapereiden avulla. Kosteusvaurioiden syntymistä pyrittiin estämään puhaltamalla puhdistettuihin kohtiin kylmää ilmaa hiustenkuivaajalla. Tehtyjen testien perusteella todettiin, että punaviinitahroja poistaa silkkikankaasta parhaiten deionisoitu vesi.

Jotta viinitahrojen poistaminen messukasukasta olisi ollut mahdollista, violetin silkkikankaan raaveliinan valkoiseen aluskankaaseen kiinnittävät ompeleet oli poistettava. Irrotetut langat kerättiin talteen. Kun kankaan reunat oli suoristettu, ensimmäisen viinitahrin alapuolelle violetin silkkikankaan ja raaveliinan väliin pystytettiin asettamaan Melinex®-polyesterikalvo ja sen päälle puhdas imupaperipala. Tällä pyrittiin estämään kosteuden leviäminen raaveliinaan tai silkkikankaassa muualle kuin tahrakohtaan.

Viinitahrat poistettiin kostuttamalla tahraa varovasti deionisoidussa vedessä kastellulla ja kuivahkoksi puristetulla pienellä sienellä. Tämän jälkeen tahrakohtaa painettiin kevyehkösti imupaperin avulla, jolloin viinitahra imeytyi kankaan ylä- ja alapuolella oleviin imupapereihin. Imupapereita vaihdettiin, kun paperi oli kostunut ja tahriintunut. Kosteusvaurioiden välttämiseksi käsiteltyjä alueita kuivatettiin välillä hiustenkuivaajan

avulla kylmää ilmavirtaa käyttäen.

Kaikkien viinitahrojen poistossa käytettiin samaa menetelmää. Tahroja ei kuitenkaan onnistuttu täysin poistamaan, koska ajan myötä silkkikankaan kuidut olivat viinin hapestumisesta johtuen värjäytyneet vahvasti vihertäviksi. Puhdistuksella saatiin kuitenkin huomattavasti lievennettyä viinitahrojen aiheuttamaa esteettistä haittaa. Tahrannoistoa ei ollut syytä jatkaa sen jälkeen, kun tahrakohtasta ei enää irronnut punaviiniä imupapereihin. Oli havaittavissa, että deionisoitu vesi alkoi jättää liian puhdistettuun tahrakohtaan vaaleahkon läikän.

7.5.3 Tukikankaiden ja kirjontalankojen värjäminen

Messukasukan vaurioiden tukemista varten oli värjättävä sopivat tukikankaat. Messukasukan tukimateriaaliksi valittiin luonnonvalkoinen Habutai (keskipaksu) – silkkikangas, koska tämä kangas oli riittävän paksu tukemaan silkkikankaissa olleita vaurioita. Myös kirjontakoristelujen restauroinnissa tarvittavat langat oli värjättävä luonnonvalkoisista kirjontalangoista. Silkkikankaiden ja -lankojen värjäysohjeet löytyvät liitteistä (ks. liite 12, värjäyslomakkeet 1-9).

Silkkikankaat ja -langat värjättiin Lanaset -väreillä kuviossa 1 esitetyllä tavalla (ks. liite 11). Lanaset -värit ovat proteiinikuitujen värjäämiseen tarkoitettuja metallikompleksivärejä. Ennen kuin koevärjäyksillä onnistuttiin löytämään oikeat värisävyt kankaisiin ja lankoihin, koevärjäyksiä jouduttiin tekemään noin 7 värjäyserää. Värjäykset tehtiin vesihauteessa pienissä astioissa, jotka olivat suuressa kattilassa. Yhdellä värjäyskeralla saatettiin värjätä neljästä kahdeksaan eri värisävyä.

Kun violetin silkkibrokadikankaan tukimateriaalit ja silkkikirjontalangat oli saatu värjättyä, todettiin, että messukasukan metallilankakirjontakoristelujen sinisen pohjakankaan tukimateriaalin värisävy oli oikea, mutta kangas oli liian vaalea. Uusien värjäyskokeilujen jälkeen onnistuttiin saamaan oikea sininen väri kirjontakoristelujen pohjakankaan tukemiseen.

7.5.4 Vaurioiden tukeminen

Messukasukkaa ei pyritty konservoimaan käyttöä varten, vaan tarkoituksena oli tukea vauriot siten, että tekstiili tulisi säilymään mahdollisimman ehyenä ja muuttumattomana tuleville sukupolville. Tämän vuoksi ompelulankana käytettiin Lanaset -väreillä värjätystä nelisäikeisestä silkkilangasta erotettua yhtä säiettä, koska se erottui vähi-ten hienoissa silkkikankaissa.

Messukasukan violetin silkkibrokadikankaan laajat vauriot tuettiin värjätylle silkkikan-kaalle, joka oli asetettu vauriokohtaan kankaan nurjalle puolelle. Tukiompeleina käy-tettiin sidepistoja, koska niiden avulla vaurioituneet kohdat saatiin esteettisimmällä ja kestävimällä tavalla tuettua. Messukasukan etukappaleen keskiosan metallikirjon-nan oikealla puolella olleen reiän tukemisessa käytettiin myös polveilevia etupistoja.

Messukasukan etu- ja takakappaleen metallilankakirjontojen sinisen pohjakankaan tukemisessa käytettiin Lanaset -väreillä värjättyä Habutai (keskipaksu) -silkkikangasta. Tukikangas oli asetettu pohjakankaan nurjalle puolelle violetin silkki-brokadikankaan päälle. Ompelemisessa käytettiin sidepistoja, koska niiden avulla vaurioituneet kohdat saatiin esteettisesti ja kestävästi tuettua.

Vauriokohtien tukemisen jälkeen tukikankaiden reunoja ei päätetty kiinnittää violettiin silkkibrokadikankaaseen. Kiinnittävät ompeleet olisivat todennäköisesti näkyneet vio-letissa silkkibrokadikankaassa vaikuttaen näin messukasukan esteettiseen yleisil-meeseen häiritsevästi. Tämän lisäksi tukikankaan reunat pysyivät hyvin paikoillaan ilman niiden kiinnittämistäkin.

7.5.5 Kirjontakoristelujen restaurointi

Messukasukan vaurioituneiden silkkikirjontojen sisältämän liturgisen informaation säi-lyttämiseksi päätettiin silkkikirjontojen vaurioituneet osat restauroida. Restaurointi to-

teutettiin siten, että tekstiilistä ei poistettu lainkaan vanhoja hapsottavia silkkilankoja. Uusien kirjontalankojen avulla vanhat langat ankkuroitiin paikoilleen tekstiiliin. Restaurointikirjonnat ommeltiin siten, että ne pystytään jälkikäteen vaivatta tunnistamaan myöhemmäksi lisäykseksi. Uudet kirjonnat pystytään myös myöhemmin poistamaan tekstiilistä sitä vaurioittamatta. Mikäli kirjontakoristeluja ei olisi restauroitu olisi vanhat hapsottavat kirjontalangat kuitenkin pitänyt kiinnittää paikoilleen messukasukan violettiin kankaaseen. Kirjontakoristelujen restauroinnista luopuminen olisi myös jättänyt messukasukkaan tuntuva esteettisen haitan.

Restaurointikirjonnat toteutettiin samoilla pistoilla kuin alkuperäiset kirjonnat. Uusien kirjojen materiaaliksi valittiin silkkikirjontalanka, koska se vastaa parhaiten tekstiilin alkuperäisten materiaalien luomaa kokonaisuutta. Restaurointikirjontalangat voidaan tunnistaa vanhoista kirjontalangoista, koska ne ovat hieman paksumpia kuin alkuperäiset langat.

Messukasukan etukappaleen paikoiltaan irronneet metallikirjontojen kullatut hopealangat ommeltiin takaisin paikoilleen Güntermannin U81 Skala -polyesterifilamenttilangalla (Nro. 36). Ompelemisessa käytettiin polveilevia etupistoja.

7.5.6 Raaveliinojen kosteuskäsittely

Messukasukan etu- ja takakappaleen raaveliinojen ryppyiset kankaat päätettiin jättää kosteuskäsittelemättä, koska messukasukan violetissa silkkibrokadikankaassa oli erityisesti messukasukan takakappaleessa liian vähän kääntövaraa. Suoristettuna raaveliina olisi ollut liian suuri messukasukan silkkibrokadikankaalle ja vuorikankaalle. On mahdollista, että vuorikankaan vaihtamisen yhteydessä messukasukan takakappaleen violetista silkkibrokadikankaasta on leikattu kulunut osa pois ja käännösvarana ollut kangas on liitetty leikattuun reunaan.

7.5.7 Vuorikankaan kiinnittäminen takaisin paikoilleen

Ennen kuin messukasukan vuorikangas voitiin kiinnittää takaisin paikoilleen, violetin silkkibrokadikankaan reunat oli ommeltava takaisin raaveliinan valkoiseen pohjakaan- kaaseen. Ompelemisessa käytettiin samanlaisia pistoja kuin kankaan kiinnittämisessä alunperinkin oli käytetty: ylluottelu- ja etupistoja. Ompelemisessa käytettiin valkoista Zwicky & Co. AG -puuvillaompelelankaa 60/2 (nro 401).

Messukasukan vuorikangas ommeltiin takaisin paikoilleen vastaavanlaisin menetel- min kuin se oli alunperinkin ommeltu. Ompelelankana käytettiin keltaista Zwicky & Co. AG -puuvillaompelelankaa 60/2 (nro 411). Ompelemisessa käytettiin piilo- ja etu- pistoja.

7.5.8 Metallilankojen puhdistaminen

Messukasukan metallilankojen puhdistamista kokeiltiin vielä Wild Heerbrugg M3B - stereomikroskoopin avulla seuraten. Puhdistamista testattiin etanolissa, salivassa ja deionisoidussa vedessä kostutetuilla nihkeillä pumpulipuikoilla, joita pyöritettiin kevy- esti metallilangan pinnalla.

Metallilankojen puhdistaminen päätettiin kuitenkin jättää tekemättä, koska metallilan- gat olisivat puhdistamisen jälkeen todennäköisesti tummuneet hyvin nopeasti uudel- leen. Tämän lisäksi puhdistaminen olisi vain vaurioittanut muutenkin hauraita metallilankoja ja niiden silkkisiä ydinlankoja.

7.5.9 Yhteenveto konservoinnista

Messukasukan konservointi toteutui suurelta osin tehtyjen suunnitelmien mukaan. Konservoinnilla pystyttiin hidastamaan lisävaurioiden syntymistä. Tehdyt konservointi- ja restaurointitoimenpiteet pystytään tarvittaessa poistamaan messukasukasta sitä

vaurioittamatta.

Messukasukkaa ja sen vuorikangasta ei voitu vesipestä, koska kankaiden kutistamisesta ennen niiden käyttöä ei ollut tietoa. Raaveliinan pellava- ja puuvillakankaat sekä selluloosa-asetaatista valmistettu vuorikangas olisivat todennäköisesti kutistuneet runsaasti pesun aikana. Lisäksi tekstiilikuitujen kosteuden on todettu siirtyvän kosteammista kohdista kuivempiin. Messukasukan useiden kangaskerrosten yhtä nopea kuivuminen olisi ollut lähes mahdotonta toteuttaa käytännössä, koska silkkikankaat kuivuvat hyvin paljon nopeammin kuin paksut pellavakankaat. Tällöin olisi ollut vaarana, että hitaammin kuivuva pellavakangas (raaveliina) olisi aiheuttanut nopeasti kuivuvaan silkkikankaaseen kosteusvaurioita. Tämän lisäksi violetti silkkikangas olisi saattanut päästää väriä pesun aikana ja tahria messukasukan raaveliinan ja silkkikirjontalankoja. (Francis 1994: 1-6.)

Kirjontakoristelujen restauroinnin keskeisenä tavoitteena oli säilyttää messukasukan symbolinen informaatio. Restauroinnilla pystyttiin estämään kirjontakoristelujen vaurioitumisen jatkuminen. Vanhat kirjontalangat onnistuttiin kiinnittämään alkuperäisille paikoilleen uusien lankojen avulla. Restaurointikirjonnat on mahdollista tarvittaessa poistaa messukasukasta sitä vaurioittamatta.

Tahrannoisto toteutettiin tehtyjen testausten pohjalta. Punaviinillä tahrutuille silkkikankaille tehtyjen tahrannoistotestien antamat tulokset vastasivat hyvin messukasukan tahrojen poistamisen todellisuutta. Viinitahrat olivat kuitenkin olleet messukasukassa niin kauan, että ne olivat ennättäneet hapettumisen vuoksi muuttua vihertäviksi. Koska viinitahrat olivat värjänneet silkkikankaan kuidut, tahroja ei onnistuttu täysin poistamaan. Tahrannoistoa ei ollut syytä jatkaa sen jälkeen, kun tahrakohdasta ei enää irronnut punaviiniä imupapereihin. Tämän lisäksi oli havaittavissa, että deionisoitu vesi alkoi jättää liian puhdistettuun tahrakohtaan vaaleahkon läikän.

7.6 Ohjeita messukasukan säilyttämiseen ja näytteille asettamiseen

Messukasukka on konservoitu säilymistä silmällä pitäen, minkä vuoksi materiaalive-linnoissa on tehty sellaisia ratkaisuja, jotka estävät tekstiilin käytön. Messukasukkaa ei voi ottaa liturgiseen käyttöön. Vaurioiden tukiompeleet voivat revetä ja messu-kasukka voi likaantua, jos sitä käytetään. Konservointiin on valittu vain sellaisia mate-riaaleja, jotka eivät varmuudella vaurioita messukasukan alkuperäisiä osia.

Vaurioiden tukemiseen käytetty nelisäikeisen ompelulangan yksi säie on valittu siitä syystä, että se ei näy silkkibrokadikankaalla liian paljon. Tämän lisäksi langan katsot-tiin olevan riittävän kestävä, mikäli messukasukkaa ei käytetä. Jos ompelulankana olisi käytetty jotakin vahvempaa lankaa esimerkiksi Skala -polyesterifilamenttilankaa, vaarana olisi ollut, että lanka olisi syönyt hauraaseen ja heikompaan silkkibrokadi-kankaaseen viiltoja ja repeämiä.

Messukasukan violetin silkkikankaan alhaista pH-arvoa (noin 4,5) voidaan pitää silkil-le luontaisena. On kuitenkin todettu, että silkin pH-arvon ollessa alle 6, valon aiheut-taman photohajoamisen silkkikuituja haurastuttava vaikutus on tehostunut. Messukasukan silkkikankaan hidas haurastuminen on siis jo alkanut. Kankaan pH-arvoa ei ollut kuitenkaan mahdollista kohottaa vesipesun avulla mahdollisen kutistu-misen vuoksi.

Messukasukkaa on säilytettävä ilmastollisesti mahdollisimman tasaisissa olosuhteis-sa. Ilman suhteellisen kosteuden tulee olla 50 % RH (relative humidity), ja lämpötilan +18 °C, jotta silkin biohajoaminen olisi hitainta (Hansen: 1994: 21). Pitämällä ilman suhteellinen kosteus 45 % - 55 % RH:n välillä voidaan hidastaa tekstiilin kuitujen haurastumista ja värien haalistumista sekä hopealankojen tummumista (Howell 1996: 697). Hyvin suurten vaihtelujen ilman suhteellisessa kosteudessa on havaittu vaikut-tavan merkittävästi silkin mekaanisia ominaisuuksia heikentävästi. Alle 40 % – 50 % RH:n on todettu aiheuttavan silkkikuitujen lujouden heikkenemistä Korkeat lämpötilat korostavat myös ilman suhteellisen kosteuden vaikutusta tekstiiliin. Homevaurioiden riski lisääntyy huomattavasti ilman suhteellisen kosteuden ollessa yli 65 % RH. Ho-meen kasvun on todettu alkavan 65 % RH:ssa. Erityisesti kuukausittain tapahtuvien rajujen ilman suhteellisen kosteuden muutosten on todettu aiheuttavan silkissä väri-

muutoksia ja kuitujen vetolujuuden heikkenemistä (Howell 1996: 695). (Hansen 1994: 14-30.)

Hyvin korkean lämpötilan on puolestaan havaittu kellastuttavan silkkikankaita (Hansen 1994:17). Messukasukkaa ei saa altistaa liialliselle valolle. Erityisesti suoraa auringonvaloa on vältettävä. Valo aiheuttaa messukasukassa värimuutoksia ja värien haalistumista sekä haurastuttaa tekstiilikuituja.

Messukasukka on asetettava näytteille sen hartialinjoja ja muotoja tukien mielellään lasivetriiniin, jotta tekstiilin pölyyntymiseltä voitaisiin välttyä. Näyttelyvalaistuksen tulee olla korkeintaan 50 lux. Olisi suotavaa, että valaistus kytkeytyisi päälle vain silloin, kun näyttelytilassa on ihmisiä. Näin voidaan välttää messukasukan turha valolle altistuminen. Messukasukka ei kestä jatkuvaa näytteille asettamista. Sitä olisi hyvä pitää näytteillä korkeintaan vuoden ajan kerrallaan.

Messukasukka on säilytettävä valolta suojattuna sille mittojen mukaan valmistetussa happo- ja ligniinivapaassa museostandardit täyttävässä pahvilaatikossa. Tekstiilin muotoja tulee tukea happo- ja ligniinivapaalla silkkipaperilla. Silkkipaperin pH-arvon on oltava 7, sillä hyvin happamien ja emäksisten säilytysolosuhteiden on todettu nopeuttavan silkin photohajoamisprosessia ratkaisevasti. Happamat säilytysolosuhteet aiheuttavat hapanta hydrolyysiä, mikä mekaanisesti heikentää ja haurastuttaa silkki-kuituja. Myös emäkset aiheuttavat silkin peptidisidosten hajoamisen. Silkkikankaiden värjäämisessä käytetyt väriaineet ja kemikaalit voivat omalta osaltaan vaikuttaa biohajoamisen etenemiseen (Hansen 1994: 19).

8 LOPUKSI

Päättötyön alkuperäiset tavoitteet toteutuivat suurin piirtein suunnitellussa asussaan. Työn ensimmäisenä tavoitteena oli konservoida ja restauroida Maria Schwartzbergin suunnittelema messukasukka. Toiseksi oli tarkoitus tutkia kirkkotekstiilien konservoinnin etiikkaa sekä niiden liturgista luonnetta. Helsingin seurakuntayhtymän toivomuksesta työn kolmantena tutkimustavoitteena oli selvittää messukasukan suunnitelleen taiteilija Maria Schwartzbergin henkilöhistoriaa.

Messukasukan konservointityö toteutettiin tapaustutkimuksena kuntokartoituksen, analyysien, testausten ja kirjallisen lähdeaineiston pohjalta saavutetun tiedon avulla. Konservointitoimenpiteet suunniteltiin tarkasti ennen niiden toteuttamista. Taustatutkimuksen avulla pyrittiin löytämään perustelut tehdyille konservointi- ja restaurointitoimenpiteille. Messukasukan konservoinnissa ei tullut vastaan suuria yllätyksiä. Raaveliinan suoristamista kosteuskäsittelyllä ei voitu toteuttaa, koska raaveliina olisi saattanut käsittelyn jälkeen olla liian suuri violettiin silkkibrokadikankaaseen nähden. Metallilankojen puhdistamista ei päätetty toteuttaa, koska toimenpide ei olisi edistäneet metallilankojen säilymistä ja koska puhdistetut metallilangat olisivat luultavasti tummuneet nopeasti uudelleen. Kokonaisuudessaan messukasukan konservointi onnistui suhteellisen hyvin.

Kirkkotekstiilien konservoinnin etiikasta ei tiettävästi ole Suomessa aikaisemmin kirjoitettu tutkielmia. Kirkkotekstiilien ja kirkollisen esineistön konservoinnin eettisiä näkökohtia tarkasteltiin muun muassa lainsäädännön, Kirkkohallituksen ja Museoviraston kannanottojen, konservointi ja museoalojen järjestöjen eettisten julkilausumien sekä suomalaisten ja ulkomaisten konservointikertomusten valossa. Kirkkotekstiilien liturgisen luonteen tutkiminen toteutettiin kirjallisen lähdeaineiston pohjalta.

Maria Schwartzbergin elämästä ja taiteesta onnistuttiin kokoamaan kattavasti tietoa. Taiteilija Maria Schwartzbergista on kirjoitettu tiettävästi vain yksi laajempi tutkielma ennen tätä työtä: Maija Vuornosin proseminaarityö. Tietoja Maria Schwartzbergista kertovaan osuuteen koottiin tästä proseminaarityöstä, julkaistusta lähdekirjallisuudes-

ta, lehtiartikkeleista sekä Kansallisarkistossa säilytettävästä Johannes Schwartzbergin arkistosta. Suullista perimätietoa Maria Schwartzbergin elämänvaiheista antoivat taiteilijan sukulaiset professori Tuomo Mannermaa ja valtiotieteen maisteri Maija Vuornos.

Koska Suomessa ei ollut aikaisemmin tutkittu kirkollisten tekstiilien tai esineiden konservoinnin etiikkaa tai taiteilija Maria Schwartzbergin elämänhistoriaa ja taidetta, tehty tutkimus oli laadultaan perustutkimusta. Päättötyön kirjallisen osuuden tekoon oli varattu noin 3,5 kuukautta. Käytännön konservointityötä oli mahdollisuus jatkaa vuoden 2004 toukokuun loppuun asti.

Kirkollisen esineistön konservoinnin etiikkaa ja taiteilija Maria Schwartzbergia käsittelevän aineiston hankkimiseen ja analysointiin oli käytettävissä hyvin rajallinen aika. Päättötyön lukijan on kuitenkin mahdollista saada hyvä yleiskuva kirkkok tekstiilien liturgisesta luonteesta, kirkkoesineiden ja -tekstiilien säilyttämiseen ja konservointiin liittyvästä etiikasta sekä Maria Schwartzbergin henkilöhistoriasta.

Kirkkok tekstiilien säilyttämisen ja konservoinnin etiikkaa voisi jatkossa tutkia syvällisemmin konservointikertomusten valossa. Päättötyössä ennätettiin konservoinnin etiikkaa tutkia 13 konservointikertomuksen pohjalta. Jos aineisto olisi ollut huomattavasti laajempi, siitä olisi ollut mahdollista tehdä kattavampia johtopäätöksiä konservointitraditiosta eri maissa. Kirkollisen esineistön säilyttämisestä ja konservointiin liittyvästä etiikasta olisi ollut mahdollista saada lisää arvokasta tietoa tutkimalla kattavasti Suomen evankelisluterilaisen kirkon seurakuntien kirkkok tekstiilien säilytystiloja sekä seurakuntien menetelmiä huoltaa ja kunnostaa esineellistä kulttuuriomaisuuttaan.

Taiteilija Maria Schwartzbergin elämänvaiheita ja taidetta olisi syytä tutkia perusteellisemmin. Päättötyötä varten läpikäydyn aineiston pohjalta oli mahdollista havaita, että Maria Schwartzberg oli omana elinaikanaan tunnettu ja arvostettu kuvataiteilija ja tekstiilisuunnittelija. Schwartzberg-suvun hallussa on paljon arvokasta Maria Schwartzbergiin liittyvää aineistoa ja suullista perimätietoa, jota tutkimalla taiteilijan elämästä voisi luoda kattavamman ja laajemman kokonaiskatsauksen.

LÄHTEET

BAHR, H. E. 1970: Taide ja Kristinusko. Sisälähetysseura. Raamattutalon kirjapaino, Pieksämäki.

BAUER, R. 1989: The Burgundian Vestments, s. 17-23. Teoksessa: The Conservation of Tapestries and Embroideries – Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September 21-24, 1987. The Getty Conservation Institute, Japan.

BERGSTRAND, M. & HEDHAMMAR, E. & NORD, A. G. & TRONNER, K. 1999: All that glitters is not gold: An examination of metal decorations on ecclesiastical textiles, s. 621-624. Teoksessa: ICOM – CC 12th Triennial Meeting Lyon 29 August – 3 September 1999. Preprints II.

BONCAMPER, I. 1995: Tekstiilioppi – Kuituraaka-aineet. Neljäs korjattu painos. Wetterhoffin käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksen julkaisuja B/3, Hämeenlinna.

BRUMMER, A. 1930: Suomen Käsityön Ystävät 50-vuotias. Ylipainos, Domus N:o 6.

COGRAM, A. 1995: The Conservation of a Fourteenth Century Chasuble, s. 11-13. V&A Conservation Journal October 1995, UK.

DEAN, B. 1990: Church needlework. B T Batsford Limited, London, UK.

DE BOECK, J. & VEREECKEN, V. & REICHER, T. 1989: The Conservation of Embroideries at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, s. 5- 9. Teoksessa: The Conservation of Tapestries and Embroideries – Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September 21-24, 1987. The Getty Conservation Institute, Japan.

E.C.C.O. Professional guidelines I-III 2003. Konservaattoriliiton lehti nro 74, 3/2003, s. 27-33. Pohjoismainen Konservaattoriliitto – Suomen osasto ry, Helsinki.

EENILÄ, J. 1983: Kirkollisen esineistön käsittely, hoito ja säilytys seurakunnissa, s. 1-3. Teoksessa: Kirkollisen esineistön käsittely, hoito ja säilytys seurakunnissa - kirjelmä. Museovirasto 1983, Helsinki.

EKLUND I. 1912, Kutoma-malleja. Otava, Helsinki.

EKLUND I. 1913, Ompelumalleja. Otava, Helsinki.

ESTHAM, I. 1976: Kyrkliga textilier: arv, utveckling och vård. Verbum – studiebokförlaget, Stockholm.

FLURY-LEMBERG, M. 1988: Textile Conservation and Research – A documentation of the textile department on the occasion of the twentieth anniversary of the Abegg foundation. Abegg-Stiftung, Bern.

FLURY-LEMBERG, M. 1989: The Restoration of the Antependium of the Musée Paul Dupuy in Toulouse, s. 11-15. Teoksessa: The Conservation of Tapestries and Embroideries – Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September 21-24, 1987. The Getty Conservation Institute, Japan.

FRANCIS, K. 1994: Observation on The Drying Behavior of Textiles. Teoksessa: The Textile Specialty Group – Postprints, Papers Delivered at The Textile Subgroup Session – AIC 20th Annual Meeting. June 1992, Vol II. AIC: Buffalo, New York.

GIORGI, M. & DE ANGELES, L. 1993: Restoration of the Chasuble from the Vestments "Vanzi" of the Orvieto Cathedral, s. 299-304. Teoksessa: ICOM – CC 10th Triennial Meeting Washington DC, USA 22-27 August 1993. Preprints I.

HANSEN, E. F. 1994: Effect of the environment on the degradation of silk, a review. Teoksessa: The Textile Specialty Group – Postprints, Papers Delivered at The Textile Subgroup Session – AIC 20th Annual Meeting. June 1992, Vol II. AIC: Buffalo, New York.

HOWELL, D. 1996: Some Mechanical Effects of Inappropriate Humidity on Textiles. Teoksessa: ICOM Committee for Conservation 11th Triennial Meeting 1-6 September 1996, preprints Vol II. James & James Ltd: London, UK.

HYVÖNEN, H. 1980: Kirkkotekstiilit – Perintö ja Perinnön säilytys, s. 7-9. Teoksessa: PRIHA, P. (toim.) 1983: Kirkollinen tekstiilitaide. Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus, Vation painatuskeskus, Helsinki.

HYVÖNEN, H. 1983: Yleisiä ohjeita, s. 4. Teoksessa: Kirkollisen esineistön käsittely, hoito ja säilytys seurakunnissa -kirjelmä. Museovirasto 1983, Helsinki.

HYVÖNEN, H. 1983: Tekstiilit, s. 11. Teoksessa: Kirkollisen esineistön käsittely, hoito ja säilytys seurakunnissa -kirjelmä. Museovirasto 1983, Helsinki.

Identification of Textile Materials. 7th edition. The Textile Institute, Manchester, 1985.

International Council of Museums: ICOM Museotyön ammattieettiset säännöt 2002. ICOM – Suomen komitea, Helsinki.

Iso Tietosanakirja, 11. osa, 1936. Otava, Helsinki.

KÖNTTI, E. 1994: Avaimia aarrekammioihin, s. 15-21. Teoksessa: PRIHA, P (toim.): Maria-tekstiileitä idästä ja lännestä.

LEMPA, N. 2000: Seurakuntien vastuu kirkollisesta esineistöstä, s. 118-125. Teoksessa: LEMPA, N. (toim.) 2000: Kirkko kulttuurin kantajana. Kirkkohallitus & Museovirasto, Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

LEMPA, N. 2001: Kirkollisen kulttuurihistoriallisen aineiston hoito, s. 210-226. Toim. Heinola, Antti 2001: Suntio käsikirja. Kirkkopalvelut ja Kirjapaja Oy, Pieksämäki.

LEMPIÄINEN, P. 1988: Paramenttien Symboliikka, s. 30-55. Teoksessa: SARANTO-

LA, T. & LEMPIÄINEN, P. & PRIHA, P. & FRÖBERG, M. 1988: Kirkkotekstiilit. Kirjaneliö, Pieksämäki.

LINDBERG, C. 1934: Suomen Kirkot – Maamme kirkkorakennuksia käsittelevä teos. Kuvataide, Helsinki.

MARTLING, C. H. 1993: Puhuva Hiljaisuus – liturgisessa symboliikassa. Sley-kirjat, Pieksämäki.

MATTEINI, M. & TOSINI, I. 1999: Evaluation of possible methods of cleaning the Opus Anglicanum cope of Pope Pius II, s. 625-630. Teoksessa: ICOM – CC 12th Triennial Meeting Lyon 29 August – 3 September 1999. Preprints II.

MUSTAKALLIO, H. 1958: Henrik ja Laura Schwartzberg – elämätkuvaus. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

NURMINEN, V. & PARVIO, M. 1987: Herran huoneen sanoma – Kirkollisen taiteen kuvakieli ja tarkoitus. Art-Print Oy, Helsinki.

NYLUND, K. 2001: Kult eller Kulturrum 11.-14.9.2001 Stockholm – Seminaari kirkkojen sekä esineistön restauroinnista ja konservoinnista, s. 14-29. Konservattoriiliiton lehti nro 67 4/2001. Pohjoismainen Konservattoriiliitto – Suomen osasto Ry, Helsinki.

Otavan Iso Tietosanakirja, seitsemäs osa, 1964. Otava, Keuruu.

PAINE, S. 1990: Embroidered Textiles – Traditional Patterns from Five Continents. Thames and Hudson, London.

PERTEGATO, F. 1989: Three Embroidered Pilaster Panels from the Church of San Pietro at Broni, s. 25-31. Teoksessa: The Conservation of Tapestries and Embroideries – Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September 21-24, 1987. The Getty Conservation Institute, Japan.

PIIRAINEN, H. 1996: Luterilaisen kirkkointeriöörin muotoutuminen Suomessa – Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527-1718). Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

PRIHA, P. (toim.) 1983: Kirkollinen tekstiilitaide. Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus. Vation painatuskeskus, Helsinki.

PRIHA, P. 1988: Suomalainen paramentiikka, s. 56-77. Teoksessa: SARANTOLA, T. & LEMPIÄINEN, P. & PRIHA, P. & FRÖBERG, M. 1988: Kirkkotekstiilit. Kirjaneliö, Pieksämäki.

PRIHA, P. 1991: Pyhä Kaunistus – Kirkkotekstiilit Suomen Käsityön Ystävien toiminnassa 1904-1950. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 11, Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

PRIHA, P. 1999: Rakkaat Ystävät – Suomen Käsityön Ystävät 120 vuotta. Karisto Oy:n Kirjapaino, Hämeenlinna.

PRIHA, P. 2000: Kirkkotekstiilit – Katekamaton perinne, muuttuva kuvamaailma, s. 98-106. Teoksessa: LEMPA, N. (toim.) 2000: Kirkko kulttuurin kantajana. Kirkkohallitus & Museovirasto, Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

RANTALA, A. & STEINER-KILJUNEN, K. & PAKKALA, L. 1989: Tekstiilikonservointi, s. 156-167. Suomen museoliiton julkaisuja 35. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

RYÖKÄS, R. 2002: Maiestas Domini – Dora Jungin liturgisten tekstiilien viesti. Joensuun yliopiston teologisia julkaisuja, N:o 4, Joensuun yliopiston yliopistopaino, Joensuu.

SARANTOLA, T. 1988: Paramenttien käyttö, s. 16-29. Teoksessa: SARANTOLA, T. & LEMPIÄINEN, P. & PRIHA, P. & FRÖBERG, M. 1988: Kirkkotekstiilit. Kirjaneliö, Pieksämäki.

SCHOEFER, M. & HOUPEAUX, E. 1989: Restoration of a Seventeenth-Century Chasuble at the Musée Historique des Tissus in Lyons, s. 33-40. Teoksessa: The Conservation of Tapestries and Embroideries – Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September 21-24, 1987. The Getty Conservation Institute, Japan.

SORMUNEN, E. 1925: Kirkollinen käsityötaide eli Paramentiikka – Esteettisiä ja liturgisia ohjeita kirkollisten käsitöiden hankkimiseen ja käyttämiseen Suomen kirkon oloja silmällä pitäen. Suomen Käsityön Ystävät (toim.). Frenckellin Kirjapaino Osakeyhtiö, Helsinki.

Survey of the legal and professional responsibilities of the Conservator-Restorers as regard the other parties involved in the preservation and conservation of cultural heritage 2001. Appel – acteurs du patrimoine européen et législation, E.C.C.O, Italy.

TIMÁR-BALÁZSY, A. & EASTOP, D. 1998: Chemical Principles of Textile Conservation. Burrell-Hinemann, Great Britain.

WÄRE, R. 1989: Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa. Teoksessa: Ars Suomen Taidet, osa 4. Otava, Keuruu.

Lehtiartikkelit

Dagens Press 26.4.1914: Handarbetets Vänners utställning.

Dagens Press 21.4.1915: Finska Handarbetets Vänners vår utställning.

Dagens Press 19.10.1915: Finska Handarbetets Vänners höst utställning.

Dagens Tidning 31.10.1912: Finska Handarbetets Vänners utställning.

Dagen Tidning 27.9.1913: Den finska veckan – Finska Handarbetets Vänners utställning.

Helsingfors-Posten 2.11.1903

Helsingin kaiku 4.11.1916: Suomen Käsityön Ystävien näyttely.

Helsingin Sanomat 24.4.1910: Suomen Käsityön Ystäväin näyttelyn johdosta.

Helsingin Sanomat 24.10.1911: Suomen Käsityön Ystävien näyttely.

Helsingin Sanomat 13.4.1912, Suomen Käsityön Ystäväin näyttely.

Helsingin Sanomat 22.4.1913: Käsityön syysnäyttely.

Helsingin Sanomat 22.4.1913: Suomen Käsityön Ystäväin näyttely.

Helsingin Sanomat 27.9.1913: Suomen Käsityön Ystävät.

Helsingin Sanomat 11.11.1913: Suomen Käsityön Ystävät.

Helsingin Sanomat 23.4.1914: Suomen Käsityön Ystäväin keväänäyttely.

Helsingin Sanomat 20.4.1915: Suomen Käsityön Ystävien keväänäyttely.

Hufvudstadsbladet 17.4.1910: Finska Handarbetets Vänner.

Hufvudstadsbladet 21.4.1911: Vårens handarbetsutställning – En lækker kollektion.

Hufvudstadsbladet 25.10.1911: Finska Handarbetets Vänner – Finska Handarbetets Vänners höstutställning.

Hufvudstadsbladet april 1912: Handarbetets utställning – Finska Handarbetets Vän-

ners vårutställning.

Hufvudstadsbladet 29.10.1912, Finska Handarbetets Vänners höstutställning.

Hufvudstadsbladet 22.4.1913: Finska handarbetets vänners vår utställning.

Hufvudstadsbladet 28.9.1913: Finska Handarbetets vänners utställning.

Hufvudstadsbladet 11.11.1913: Handarbetsutställning – Finska Handarbetets Vänner sedvanliga julutställning.

Hufvudstadsbladet 20.4.1915: Finska handarbetets vänner – vår utställning.

Hufvudstadsbladet 21.9.1915: Finska Handarbetets Vänners väfmönster.

Hufvudstadsbladet 21.10.1915

Hufvudstadsbladet 11.4.1916: Finska handarbetets Vänners vår utställning.

Hufvudstadsbladet 23.11.1919, Ab Konstindustri – Öpnar i Stenmans konstsalong en utställning.

Hufvudstadsbladet 23.11.1919: Ab Konstindustri – Öpnar i Stenmans konstsalong en utställning.

Hufvudstadsbladet 6.12.1923: En minnesutställning – Maria Schwartzberg.

Nya Pressen 13.4.1912: Finska Handarbetets Vänners vår utsällnig.

Nya Pressen 29.10.1912, Finska Handarbetets Vänners höst utställning.

Nya Pressen 22.4.1913: Finska Handarbetets Vänners vår exposition.

Nya Pressen 27.9.1913: Forening Finska Handarbetets Vänner.

Pressen 18.4.1910: Finska Handarbetets Vänner's vår utställning.

Päivälehti 17.10.1895: Taidenäyttely Kuopiossa

Päivälehti 3.10.1903

Savo 3.10.1924: Maria Schwartzbergin muistonäyttely.

Uusi Suometar 3.11.1903

Uusi Suometar 21.4.1910: Suomen Käsityön Ystävien vuosinäyttely – Mietteitä suomalaisen koristetaiteen tulevaisuudesta.

Uusi Suometar 24.10.1911: Suomen Käsityön Ystävien syysnäyttely.

Uusi Suometar 6.11.1912, Suomen Käsityön Ystävien näyttely.

Uusi Suometar 27.9.1913, Suomen Käsityön Ystävien suomalaisen viikon näyttely.

Uusi Suometar 29.10.1916: Suomen Käsityön Ystävien syysnäyttely.

Uusi Suomi 25.11.1919: Taideteollisuus Oy:n näyttely.

Viipuri 28.9.1913: Suomen Käsityön Ystävien näyttely.

Waasa 19.11.1910: Suomen Käsityön Ystävät.

Wasabladet 23.10.1909: Finska Handarbetets Vänner.

Painamattomat lähteet

HÄKÄRI, A. 2001: Värjäyskurssin luentoaineisto. Tekstiilikonservoinnin lehtori. Evtek Muotoiluinstituutti, Vantaa.

SAARINEN, R. 1991: Dora Jungin kirkkotekstiilit ja niiden vertauskuvien liturginen analyysi. Käytännöllisen teologian Pro gradu -tutkimus, Helsingin yliopisto, Helsinki.

SALMINEN, J. 30.1.2004: Kirjallinen tiedonanto. Elka – Elinkeinoelämän keskusarkisto, Mikkeli.

VUOLA, K. 19.4.2004: Kirjallinen tiedonanto. Tutkija. Helsingin seurakuntayhtymä, Helsinki.

VUORNOS, M. 2003: Maria Schwartzberg – eräs 1800-luvun lopun naistaiteilija, taidehistorian proseminaarityö, Helsingin yliopiston avoin yliopisto, Helsinki.

Suulliset lähteet

KECSKEMÉTI, I. 14.4.2004: Suullinen tiedonanto. Paperikonservoinnin lehtori. Evtek Muotoiluinstituutti, Vantaa.

MANNERMAA, T. 3.2.2004: Suullinen tiedonanto. Professori, Oulu.

SILJAMÄKI, E. 3.7.2003: Suullinen tiedonanto. Kirkkoherra. Kallion seurakunta, Helsinki.

Arkistoaineisto

Johannes Schwartzbergin yksityisarkisto. Maria Schwartzbergia koskevat arkistokokonaisuudet 3.2.2004. Kansallisarkisto, Helsinki.

Johannes Schwartzbergin yksityisarkisto. Maria Schwartzbergia koskeva arkistoaineisto 3.2.2004: Matka-apurahahakemus. Kansallisarkisto, Helsinki.

Suomen Käsityön Ystävien arkisto 3.2.2004: Lehtileikekirja vuosilta 1901-1917. Kansallisarkisto, Helsinki.

Taideteollisuusmuseon taiteilija-arkisto. Maria Schwartzbergiä koskeva arkistokokoaisuus 5.10.2003. Designmuseo, Helsinki.

Verkkodokumentit

Kirkkohallituksen yleiskirje nro. 21/1999 29.1.2004: [verkkodokumentti] Saatavilla: <http://www.evl.fi/kkh/y/kirjeet>

Kirkkohallituksen yleiskirje nro. 29/2002 29.1.2004: [verkkodokumentti] Saatavilla: <http://www.evl.fi/kkh/y/kirjeet>

Kirkkohallituksen yleiskirje nro. 32/2002 29.1.2004: [verkkodokumentti] Saatavilla: <http://www.evl.fi/kkh/y/kirjeet>

Seurakunnat ja kulttuuriperinnön hoito 29.1.2004: [verkkodokumentti] Saatavilla: <http://www.evl.fi/kulttuuriperinto>

Suomen Käsityön Ystävien kotisivut 9.3.2004: [verkkodokumentti] Saatavilla: <http://www.kasityonystavat.fi>

Kuvalähteet

Heidi Wirilanderin vuonna 2004 ottamia valokuvia ja piirtämiä piirroksia.

Suomen Käsityön Ystävien kotisivut 9.3.2004: [verkkodokumentti] Saatavilla:
<http://www.kasityonystavat.fi>

LIITTEET



Kuva 15. Messukasukka ennen konservointia, mustavalkoinen yleiskuva edestä.



Kuva 16. Messukasukka ennen konservointia, mustavalkoinen yleiskuva takaa.



Kuva 17. Messukasukka ennen konservointia, yleiskuva edestä.



Kuva 18. Messukasukka ennen konservointia, yleiskuva takaa.



Kuva 19. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva etukappaleen metallilankakirjonnoista.



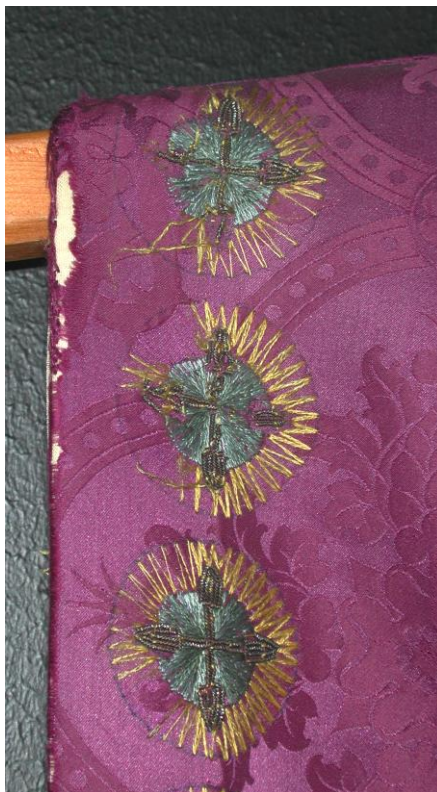
Kuva 20. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva etukappaleen vaurioituneista metallilanka kirjonnoista.



Kuva 21. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva etukappaleen reiästä.



Kuva 22. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva takakappaleen metallilankakirjonnoista.



Kuva 23. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva takakappaleen kuluneesta vasemmasta reunasta.



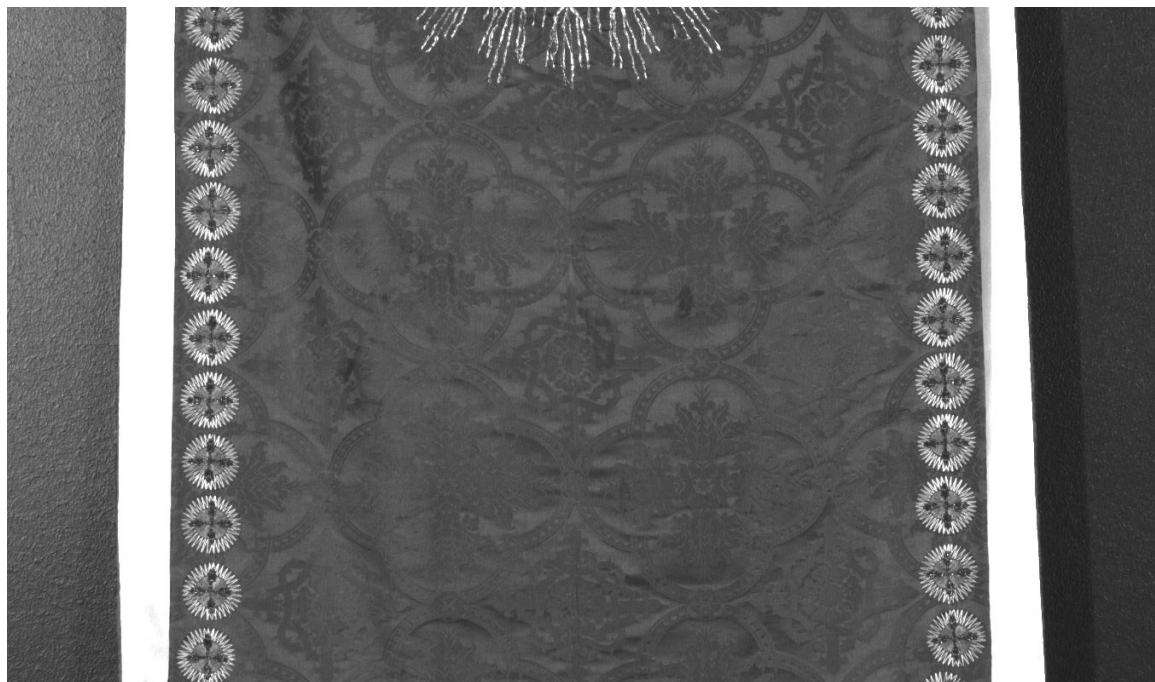
Kuva 24. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva takakappaleen kuluneesta oikeasta reunasta.



Kuva 25. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva edestä mustavalkoisena normaalivalossa.



Kuva 26. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva edestä IR-valossa.



Kuva 27. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva etukappaleen viinitahroista mustavalkoisena normaalivalossa.



Kuva 28. Messukasukka ennen konservointia, yksityiskohtakuva etukappaleen viinitahroista IR-valossa.



Kuva 29. Messukasukka konservoinnin jälkeen, mustavalkoinen yleiskuva edestä.



Kuva 30. Messukasukka konservoinnin jälkeen, mustavalkoinen yleiskuva takaa.



Kuva 31. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yleiskuva edestä.



Kuva 32. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yleiskuva takaa.



Kuva 33. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva etukappaleen metallilankakirjonnoista.



Kuva 34. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva etukappaleen vaurioituneesta metallilankakirjonnasta.



Kuva 35. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva etukappaleen reiästä.



Kuva 36. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva takakappaleen metallilankakirjonnoista.



Kuva 37. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva takakappaleen kuluneesta vasemmasta reunasta.



Kuva 38. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva takakappaleen kuluneesta oikeasta reunasta.



Kuva 39. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva edestä mustavalkoisena normaalivalossa.



Kuva 40. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva edestä IR-valossa.

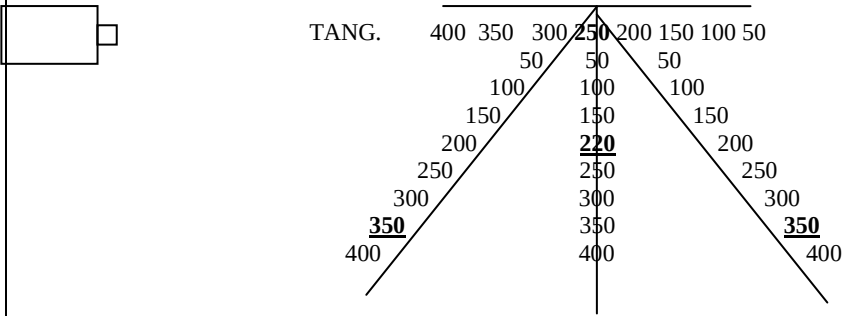


Kuva 41. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva etukappaleen viinitahroista mustavalkoisena normaalivalossa.

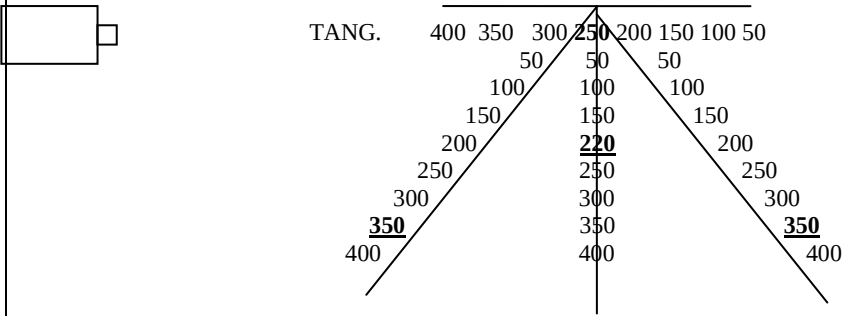


Kuva 42. Messukasukka konservoinnin jälkeen, yksityiskohtakuva etukappaleen viinitahroista IR-valossa.

Liite 1. Valokuvauslomake ennen konservointia.

ESINE / OBJECT Kallion kirkon Messukasukka vuodelta 1912.				
TAITEILIJÄ, VALMISTAJA / ARTIST, MANUFACTURER Maria Schwartzberg				
AIHE, TYYLI, MATERIAALI / TITLE, STYLE, MATERIAL Jugend-tyylinen kilpikasukka. Materiaalit: silkki, pellava, puuvilla, kullatut hopealangat ja ase- taattivuorikangas.				
FOTOTEKSTI / PHOTOTEXT		PINNAKKAINEN / PHOTO CONTACT PRINT		
NEGAT. NO. / NEGAT. NO.				
KOKO / SIZE				
DIAN NO. / SLIDE NO.				
KOKO / SIZE				
ENNEN / BEFORE (A)	x	AIKANA/ DURING (B)	JÄLKEEN / AFTER (C)	
LAMPPUTYYPPI / LAMP TYPE G. Engelbrecht elohopeapurkauslamppu (päivänvalolamppu).				
PÄIVÄNVALO / DAYLIGHT (5500 K)	x	SYM	KOKOKUVA / TOTAL	x
KEINOVALO / TUNGSTEN (3200 K)		SIDE	x	YKSITYISKOHTA / DETAIL
NATRIUM-VALO / NATRIUM LIGHT		TANG HORIZONTAL		
UV- FLUOR		TANG VERTICAL		
UV REFL		LÄPIVALO TRANS- MITTED LIGHT		
IR REFL				
FILMI / FILM Ilford PAN-F, 50 ASA (mustavalkofilmi)		SUODATIN / FILTER		
				
VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION Valojen korkeus 150 cm		KAMERAN ASENTO CAMERA POSITION Kameran korkeus 122 cm		
KAMERA / CAMERA Canon EA-1		OBJEKTIIVI / OBJECTIVE 50 mm		
AUKKO / APERTURE 5,6		VALOTUS / EXPOSURE TIME 1/2, 1/4, 1/8		

Liite 2. Valokuvauslomake ennen konservointia.

ESINE / OBJECT Kallion kirkon Messukasukka vuodelta 1912.				
TAITEILIJÄ, VALMISTAJA / ARTIST, MANUFACTURER Maria Schwartzberg				
AIHE, TYYLI, MATERIAALI / TITLE, STYLE, MATERIAL Jugend-tyylinen kilpikasukka. Materiaalit: silkki, pellava, puuvilla, kullatut hopealangat ja ase- taattivuorikangas.				
FOTOTEKSTI / PHOTOTEXT		PINNAKKAINEN / PHOTO CONTACT PRINT		
NEGAT. NO. / NEGAT. NO.				
KOKO / SIZE				
DIAN NO. / SLIDE NO.				
KOKO / SIZE				
ENNEN / BEFORE (A)	x	AIKANA/ DURING (B)	JÄLKEEN / AFTER (C)	
LAMPPUTYYPPI / LAMP TYPE G. Engelbrecht elohopeapurkauslamppu (päivänvalolamppu).				
PÄIVÄNVALO / DAYLIGHT (5500 K)	x	SYM	KOKOKUVA / TOTAL	x
KEINOVALO / TUNGSTEN (3200 K)		SIDE	x	YKSITYISKOHTA / DETAIL
NATRIUM-VALO / NATRIUM LIGHT		TANG HORIZONTAL		
UV- FLUOR		TANG VERTICAL		
UV REFL		LÄPIVALO TRANS- MITTED LIGHT		
IR REFL				
FILMI / FILM Fuji Chrome Sensia II, 100 ASA (diafilmi)		SUODATIN / FILTER		
				
VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION Valojen korkeus 150 cm		KAMERAN ASENTO CAMERA POSITION Kameran korkeus 122 cm		
KAMERA / CAMERA Canon EA-1		OBJEKTIIVI / OBJECTIVE 50 mm		
AUKKO / APERTURE 5,6		VALOTUS / EXPOSURE TIME 1/4, 1/8, 1/15		

Liite 3. Valokuvauslomake ennen konservointia.

ESINE / OBJECT Kallion kirkon Messukasukka vuodelta 1912.				
TAITEILIJÄ, VALMISTAJA / ARTIST, MANUFACTURER Maria Schwartzberg				
AIHE, TYYLI, MATERIAALI / TITLE, STYLE, MATERIAL Jugend-tyylinen kilpikasukka. Materiaalit: silkki, pellava, puuvilla, kullatut hopealangat ja ase- taattivuorikangas.				
FOTOTEKSTI / PHOTOTEXT		PINNAKKAINEN / PHOTO CONTACT PRINT		
NEGAT. NO. / NEGAT. NO.				
KOKO / SIZE				
DIAN NO. / SLIDE NO.				
KOKO / SIZE				
ENNEN / BEFORE (A)	x	AIKANA/ DURING (B)	JÄLKEEN / AFTER (C)	
LAMPPUTYYPPI / LAMP TYPE G. Engelbrecht elohopeapurkauslamppu (päivänvalolamppu).				
PÄIVÄNVALO / DAYLIGHT (5500 K)	x	SYM	KOKOKUVA / TOTAL	
KEINOVALO / TUNGSTEN (3200 K)		SIDE	x	YKSITYISKOHTA / DETAIL x
NATRIUM-VALO / NATRIUM LIGHT		TANG HORIZONTAL		
UV- FLUOR		TANG VERTICAL		
UV REFL		LÄPIVALO TRANS- MITTED LIGHT		
IR REFL				
FILMI / FILM		SUODATIN / FILTER Kameran sisällä IR -suodatin.		
VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION Valojen korkeus 150 cm KAMERAN ASENTO CAMERA POSITION VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION				
KAMERA / CAMERA Artist – di 0007 – 01 -digitaalikamera		OBJEKTIIVI / OBJECTIVE 23 mm		
AUKKO / APERTURE		VALOTUS / EXPOSURE TIME		

Liite 4. Valokuvauslomake konservoinnin jälkeen.

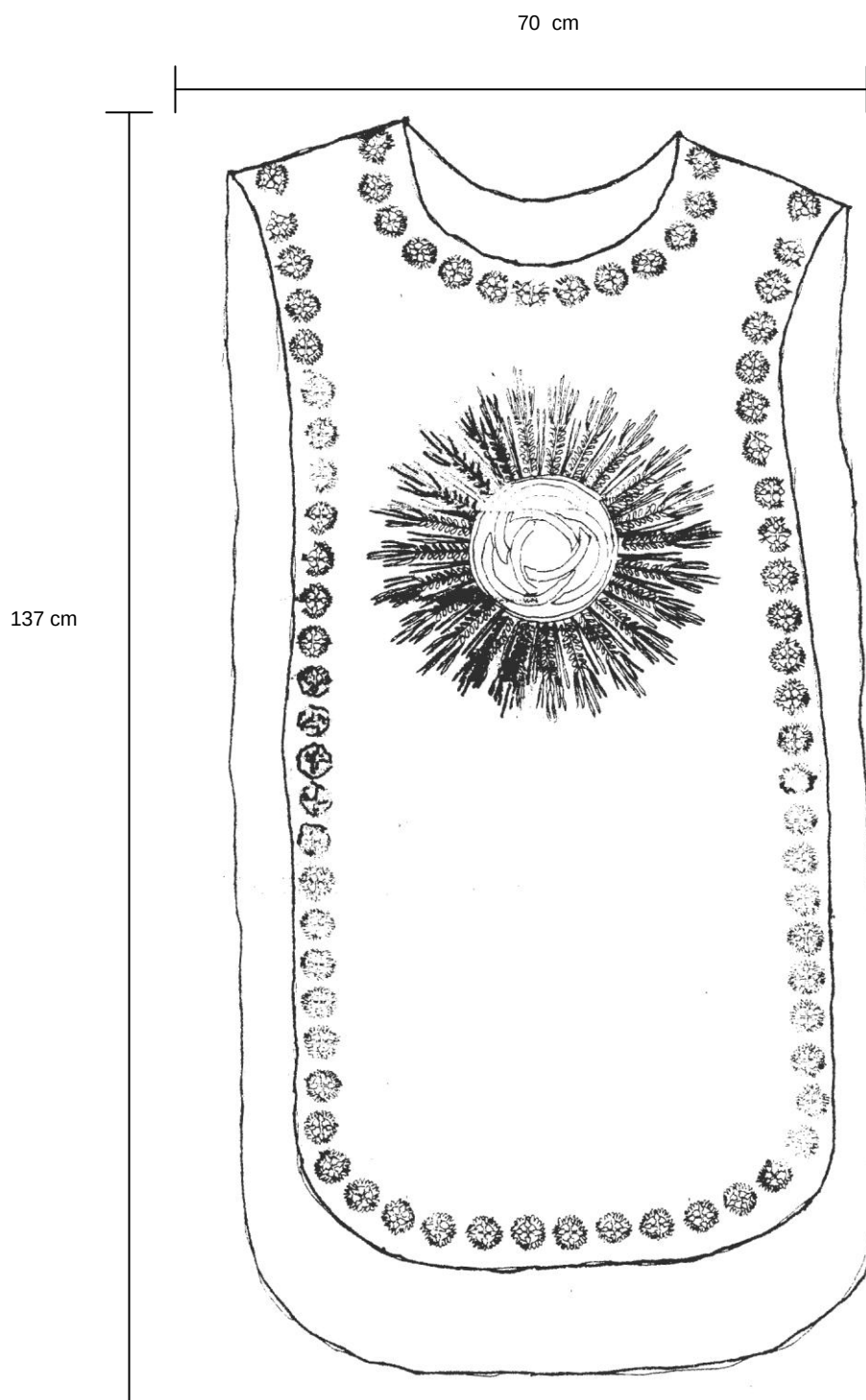
ESINE / OBJECT Kallion kirkon Messukasukka vuodelta 1912.				
TAITEILIJÄ, VALMISTAJA / ARTIST, MANUFACTURER Maria Schwartzberg				
AIHE, TYYLI, MATERIAALI / TITLE, STYLE, MATERIAL Jugend-tyylinen kilpikasukka. Materiaalit: silkki, pellava, puuvilla, kullatut hopealangat ja ase- taattivuorikangas.				
FOTOTEKSTI / PHOTOTEXT		PINNAKKAINEN / PHOTO CONTACT PRINT		
NEGAT. NO. / NEGAT. NO.				
KOKO / SIZE				
DIAN NO. / SLIDE NO.				
KOKO / SIZE				
ENNEN / BEFORE (A)		AIKANA/ DURING (B)		JÄLKEEN / AFTER (C) x
LAMPPUTYYPPI / LAMP TYPE G. Engelbrecht elohopeapurkauslamppu (päivänvalolamppu).				
PÄIVÄNVALO / DAYLIGHT (5500 K)	x	SYM		KOKOKUVA / TOTAL x
KEINOVALO / TUNGSTEN (3200 K)		SIDE	x	YKSITYISKOHTA / DETAIL
NATRIUM-VALO / NATRIUM LIGHT		TANG HORIZONTAL		
UV- FLUOR		TANG VERTICAL		
UV REFL		LÄPIVALO TRANS- MITTED LIGHT		
IR REFL				
FILMI / FILM Ilford PAN-F, 50 ASA (mustavalkofilmi)			SUODATIN / FILTER	
VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION Valojen korkeus 150 cm		KAMERAN ASENTO CAMERA POSITION Kameran korkeus 122 cm		VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION
KAMERA / CAMERA Canon EA-1		OBJEKTIIVI / OBJECTIVE 50 mm		
AUKKO / APERTURE 5,6		VALOTUS / EXPOSURE TIME 1/2, 1/4, 1/8		

Liite 5. Valokuvauslomake konservoinnin jälkeen.

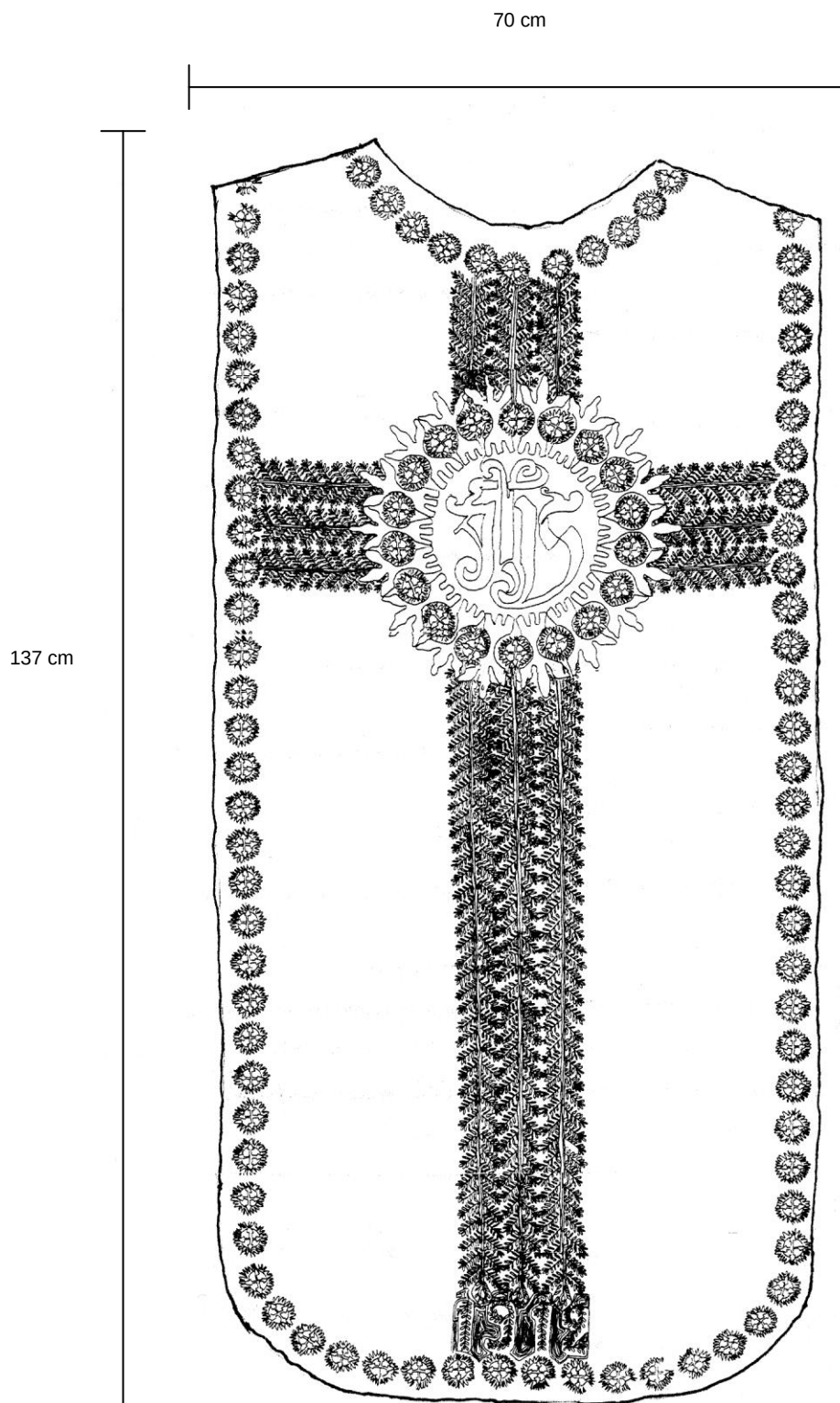
ESINE / OBJECT Kallion kirkon Messukasukka vuodelta 1912.										
TAITEILIJA, VALMISTAJA / ARTIST, MANUFACTURER Maria Schwartzberg										
AIHE, TYyli, MATERIAALI / TITLE, STYLE, MATERIAL Jugend-tyylinen kilpikasukka. Materiaalit: silkki, pellava, puuvilla, kullatut hopealangat ja ase- taattivuorikangas.										
FOTOTEKSTI / PHOTOTEXT					PINNAKKAINEN / PHOTO CONTACT PRINT					
NEGAT. NO. / NEGAT. NO.										
KOKO / SIZE										
DIAN NO. / SLIDE NO.										
KOKO / SIZE										
ENNEN / BEFORE (A)			AIKANA/ DURING (B)			JÄLKEEN / AFTER (C)			x	
LAMPPUTYYPPI / LAMP TYPE G. Engelbrecht elohopeapurkauslamppu (päivänvalolamppu).										
PÄIVÄNVALO / DAYLIGHT (5500 K)			x	SYM			KOKOKUVA / TOTAL			x
KEINOVALO / TUNGSTEN (3200 K)				SIDE			x	YKSITYISKOHTA / DETAIL		
NATRIUM-VALO / NATRIUM LIGHT				TANG HORIZONTAL						
UV- FLUOR				TANG VERTICAL						
UV REFL				LÄPIVALO TRANS- MITTED LIGHT						
IR REFL										
FILMI / FILM Fuji Chrome Sensia II, 100 ASA (diafilmi)					SUODATIN / FILTER					
TANG. 400 350 300 250 200 150 100 50 50 100 150 200 250 300 350 400 50 100 150 200 250 300 350 400 cm VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION Valojen korkeus 150 cm KAMERAN ASENTO CAMERA POSITION Kameran korkeus 122 cm VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION										
KAMERA / CAMERA Canon EA-1					OBJEKTIIVI / OBJECTIVE 50 mm					
AUKKO / APERTURE 5.6					VALOTUS / EXPOSURE TIME 1/4, 1/8, 1/15					

Liite 6. Valokuvauslomake konservoinnin jälkeen.

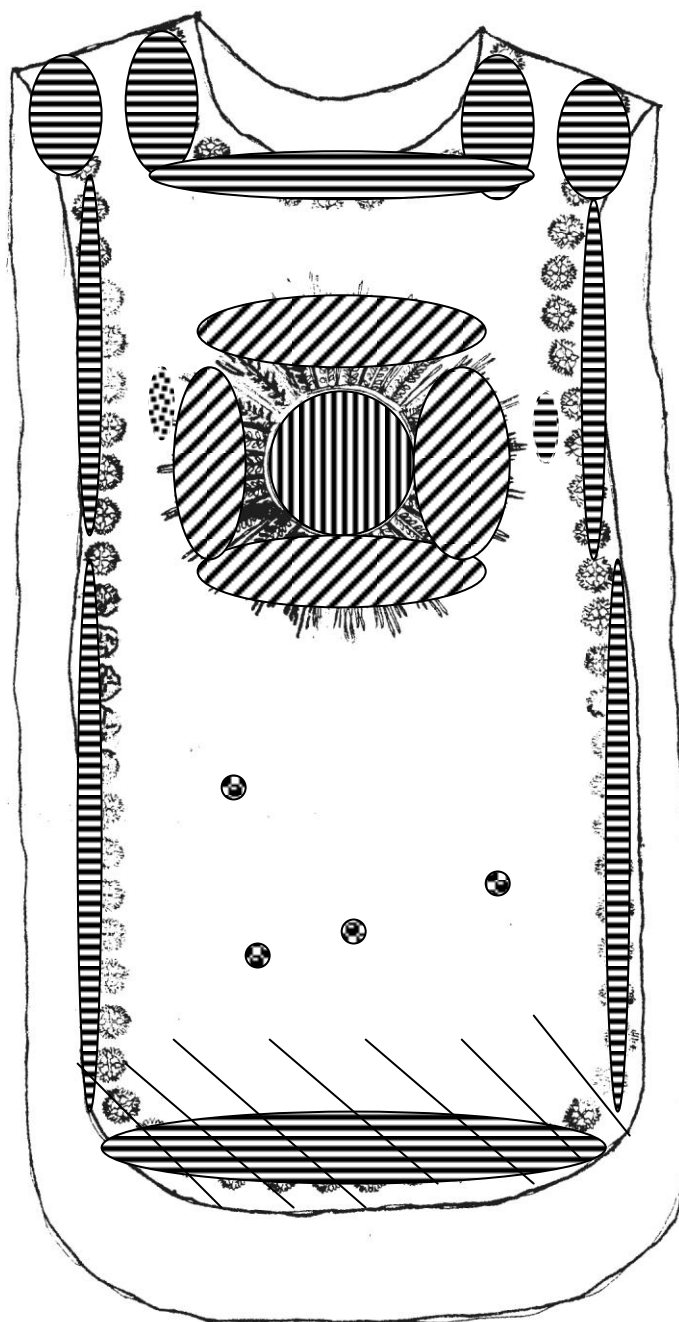
ESINE / OBJECT Kallion kirkon Messukasukka vuodelta 1912.				
TAITEILIJÄ, VALMISTAJA / ARTIST, MANUFACTURER Maria Schwartzberg				
AIHE, TYYLI, MATERIAALI / TITLE, STYLE, MATERIAL Jugend-tyylinen kilpikasukka. Materiaalit: silkki, pellava, puuvilla, kullatut hopealangat ja ase- taattivuorikangas.				
FOTOTEKSTI / PHOTOTEXT		PINNAKKAINEN / PHOTO CONTACT PRINT		
NEGAT. NO. / NEGAT. NO.				
KOKO / SIZE				
DIAN NO. / SLIDE NO.				
KOKO / SIZE				
ENNEN / BEFORE (A)		AIKANA/ DURING (B)		JÄLKEEN / AFTER (C) x
LAMPPUTYYPPI / LAMP TYPE G. Engelbrecht elohopeapurkauslamppu (päivänvalolamppu).				
PÄIVÄNVALO / DAYLIGHT (5500 K)	x	SYM		KOKOKUVA / TOTAL
KEINOVALO / TUNGSTEN (3200 K)		SIDE	x	YKSITYISKOHTA / DETAIL x
NATRIUM-VALO / NATRIUM LIGHT		TANG HORIZONTAL		
UV- FLUOR		TANG VERTICAL		
UV REFL		LÄPIVALO TRANS- MITTED LIGHT		
IR REFL				
FILMI / FILM		SUODATIN / FILTER Kameran sisällä IR -suodatin.		
VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION Valojen korkeus 150 cm KAMERAN ASENTO CAMERA POSITION cm VALOJEN ASENTO LIGHT POSITION				
KAMERA / CAMERA Artist – di 0007 – 01 -digitaalikamera		OBJEKTIIVI / OBJECTIVE 23 mm		
AUKKO / APERTURE		VALOTUS / EXPOSURE TIME		



Piirros 24. Messukasukan mittapiirros edestä. (Ei mittakaavassa).



Piirros 25. Messukasukan mittapiirros takaa. (Ei mittakaavassa).



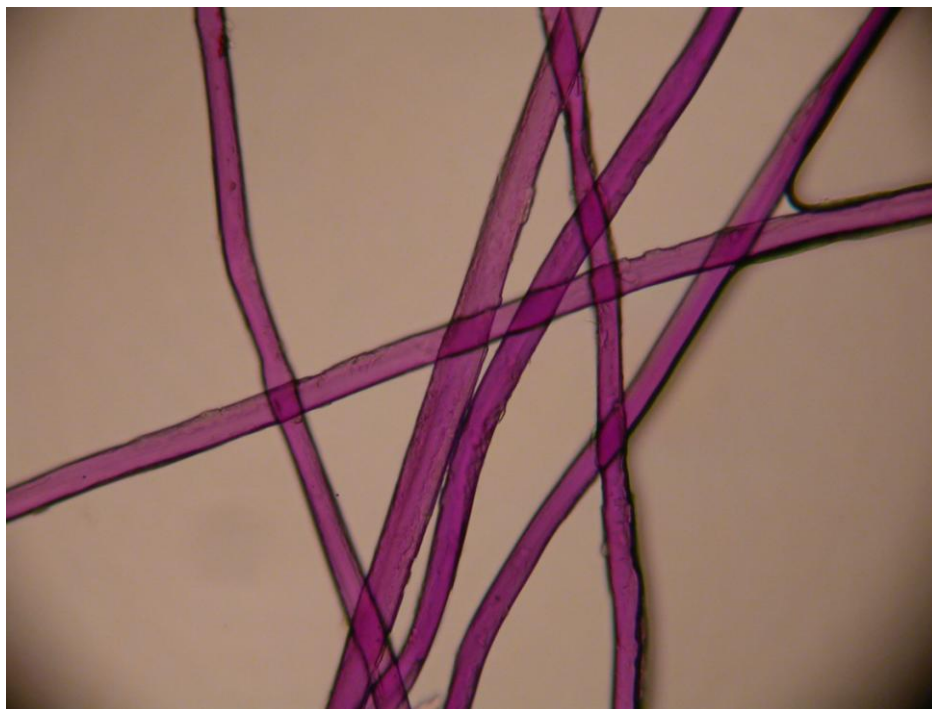
Piiros 26. Messukasukan vauriopiirros edestä.

-  = Liestymiä silkkikankaassa ja kulumia kirjontakoristeluissa.
-  = Silkkikangas hauras, ja siinä on reikiä ja repeämiä.
-  = Metallikirjontakoristelut kuluneet ja irronneet kiinnityksestään silkkikankaaseen.
-  = Silkkikankaassa reikä ja liestymiä.
-  = Punaviinitahroja.
-  = Taitoksia raaveliinassa.

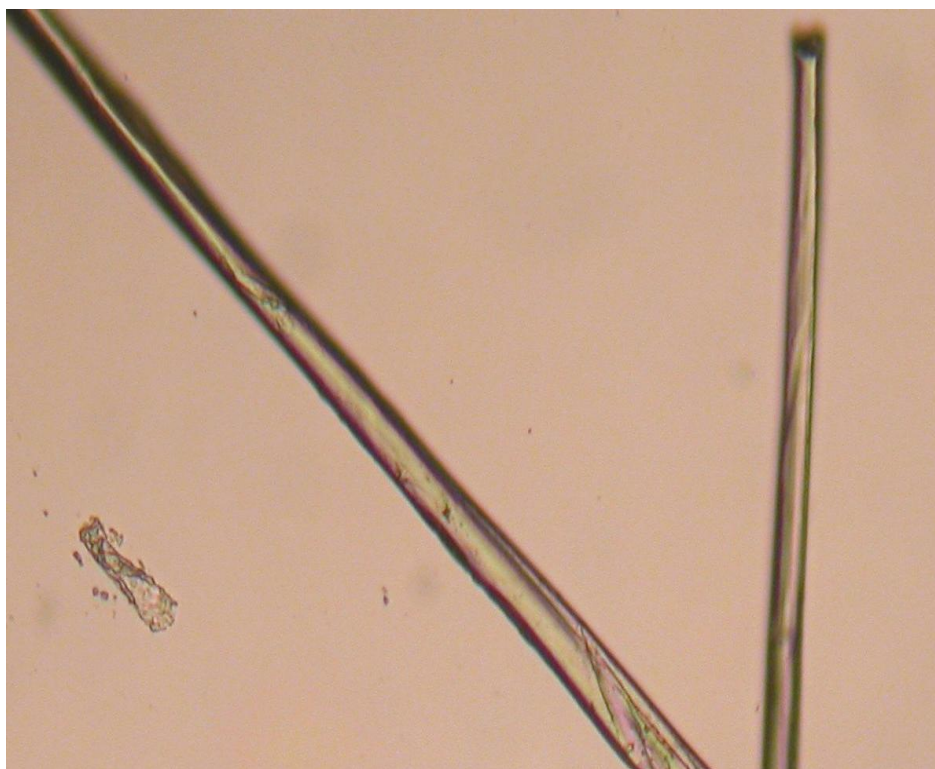


Piirros 27. Messukasukan vauriopiirros takaa.

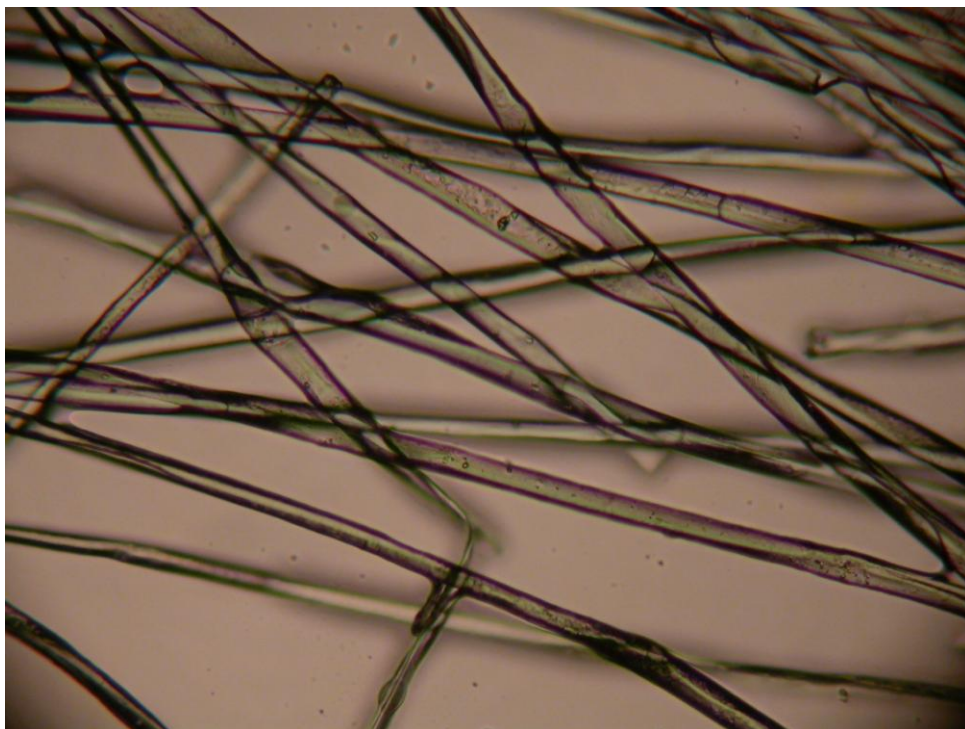
-  = Liestymiä silkkikankaassa ja kulumia kirjontakoristeluissa.
-  = Punaviinitahroja.
-  = Taitoksia raaveliinassa.



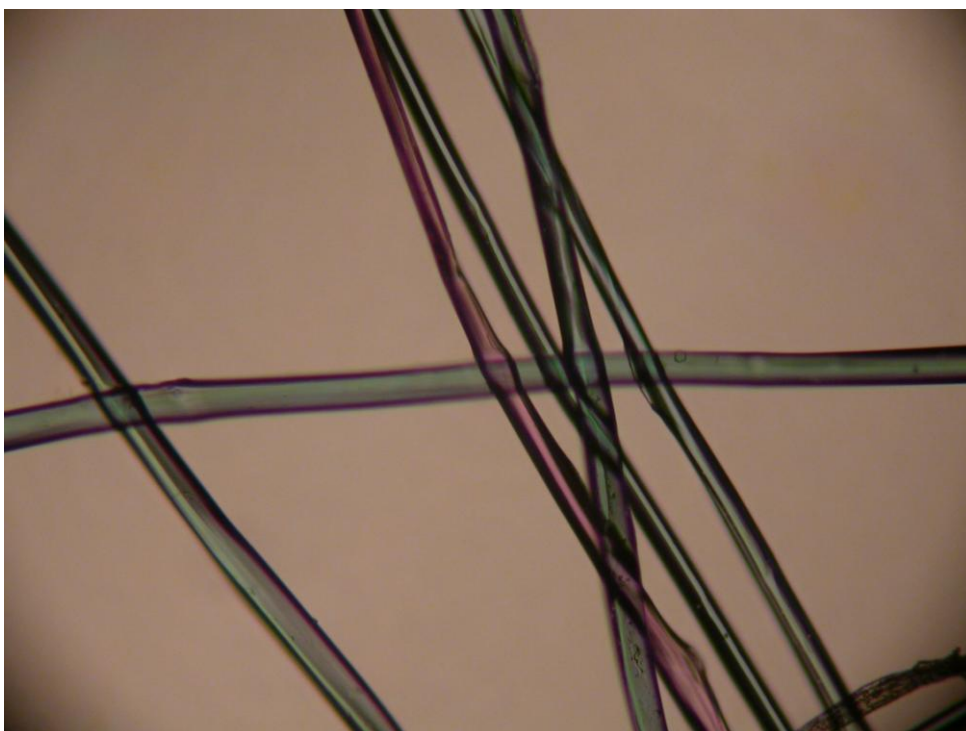
Kuva 43. Violetin silkkibrokadikankaan silkkikuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.



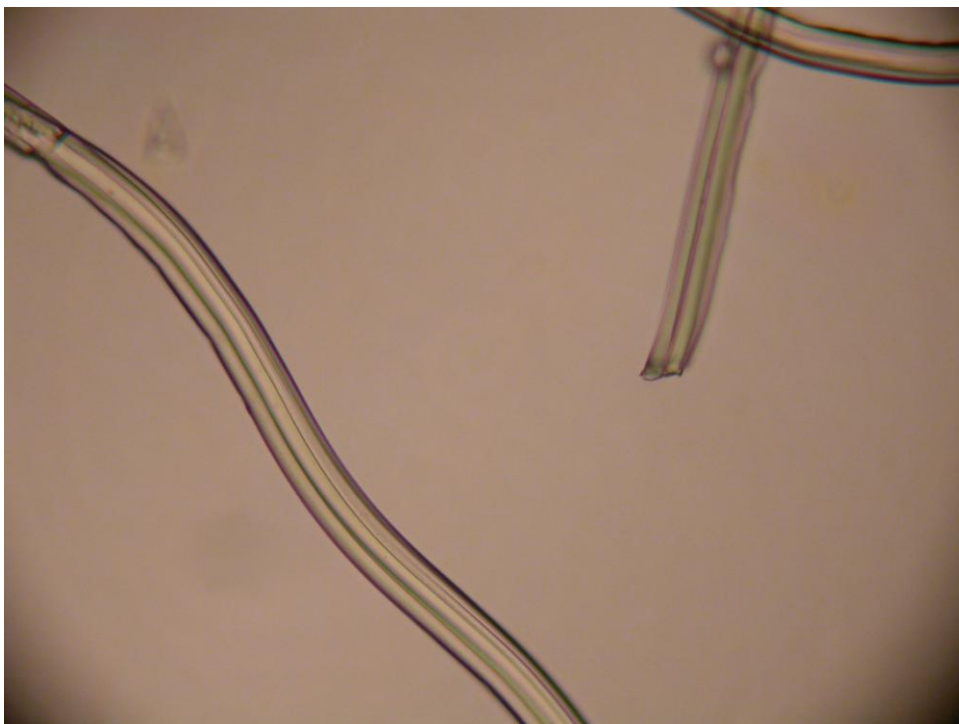
Kuva 44. Sinisen silkkikirjontalangan kuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.



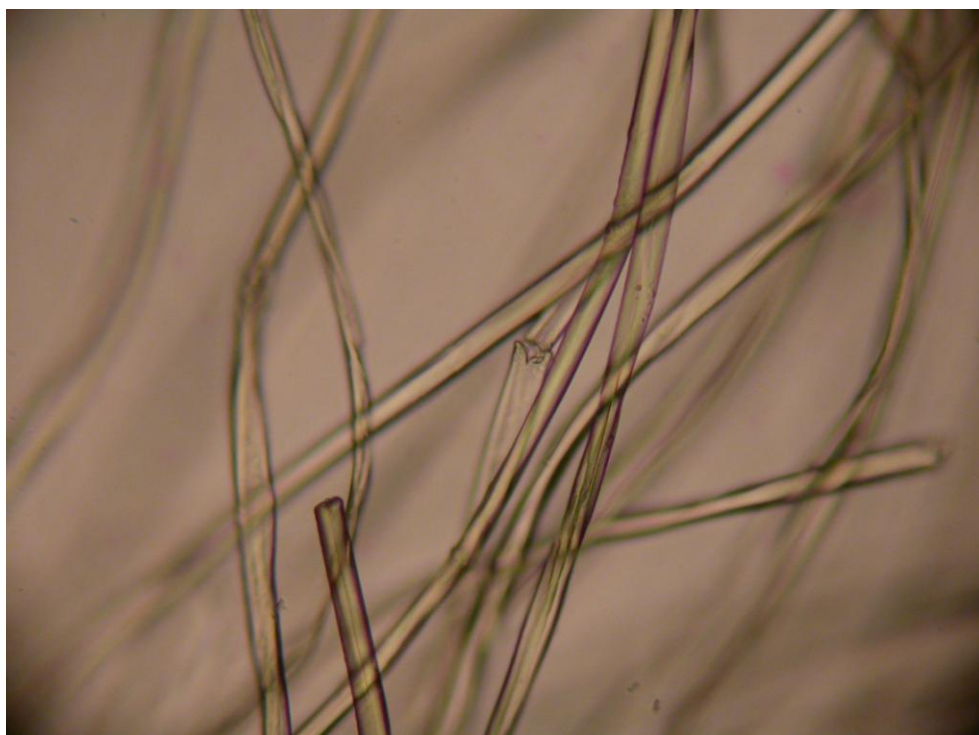
Kuva 45. Keltaisen silkkikirjontalangan kuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.



Kuva 46. Sinisen silkkikankaan violettien loimilankojen ja sinisten kudelankojen kuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.



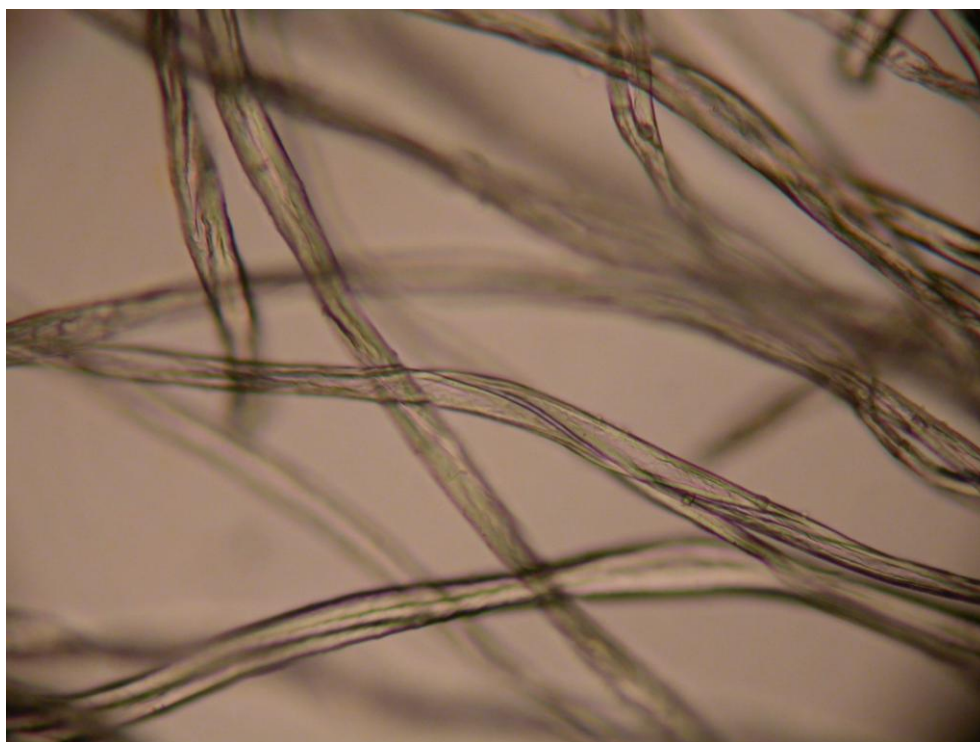
Kuva 47. Keltaisen vuorikankaan kuitujen mikroskooppikuva,
200-kertainen suurennos.



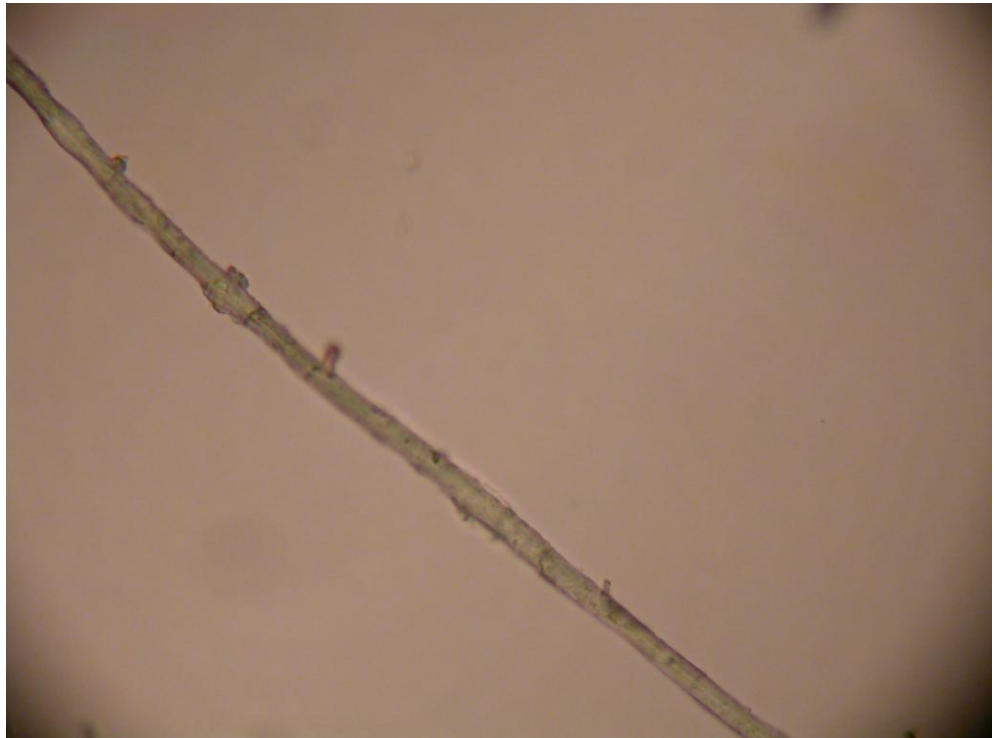
Kuva 48. Vanhan silkivuorikankaan kuitujen mikroskooppikuva,
200-kertainen suurennos.



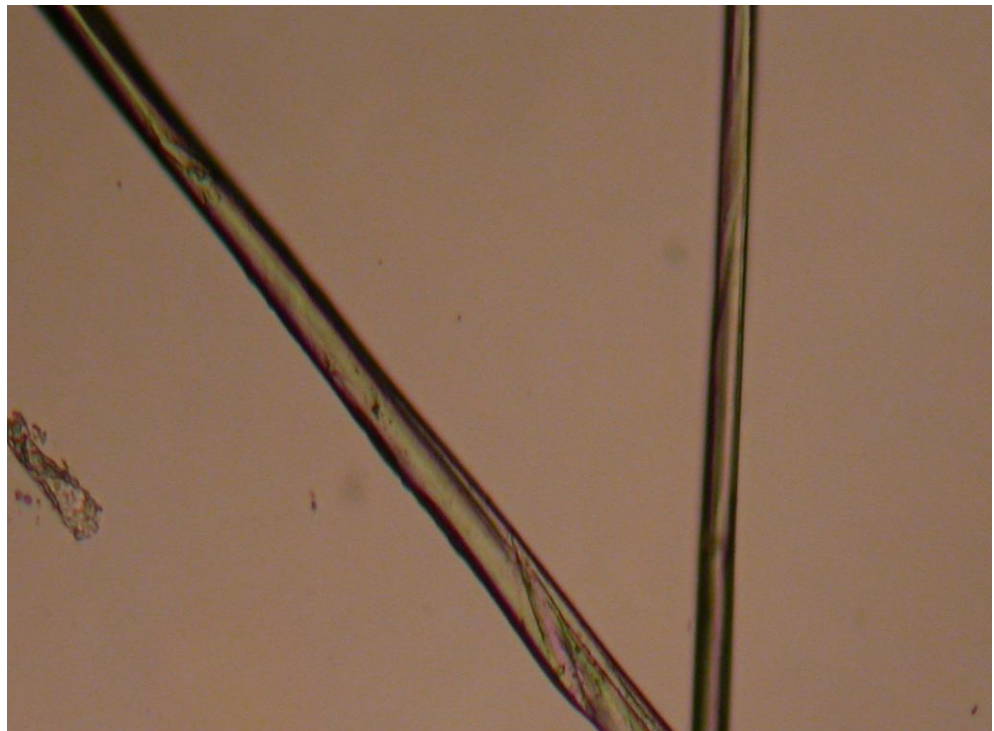
Kuva 49. Keltaisen silkkiompelulangan kuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.



Kuva 50. Valkoisen raaveliinan puuvilla-aluskankaan kuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.

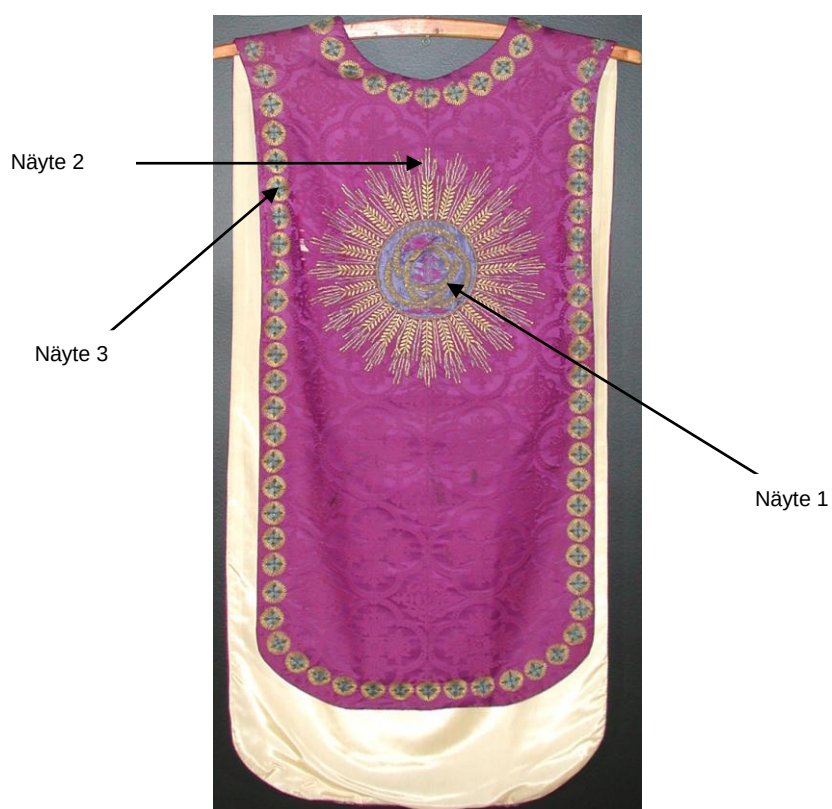


Kuva 51. Pellavaisen raaveliinakankaan kuidun mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.

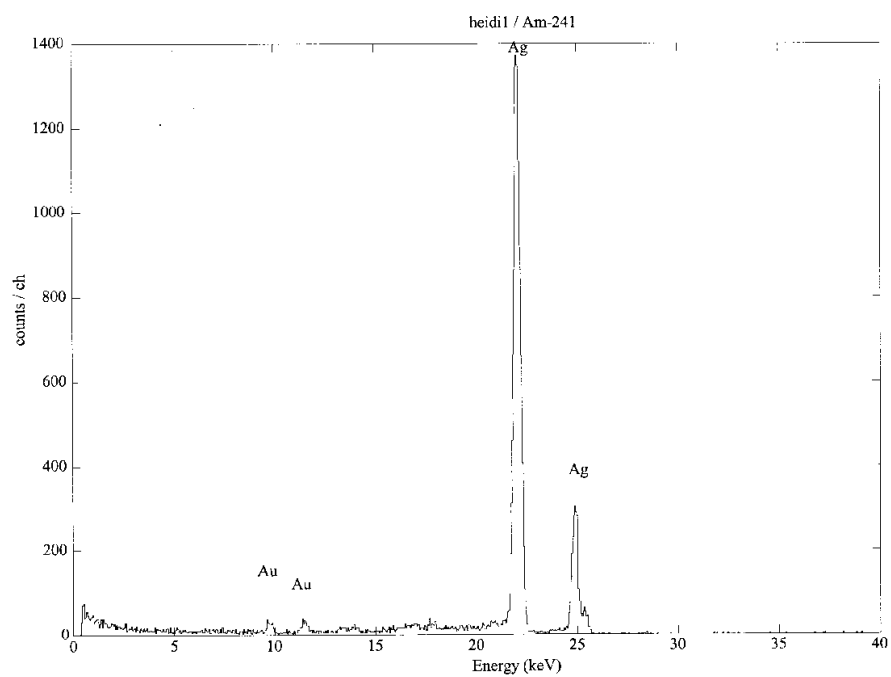


52. Metallilankojen silkisen ydinlangan kuitujen mikroskooppikuva, 200-kertainen suurennos.

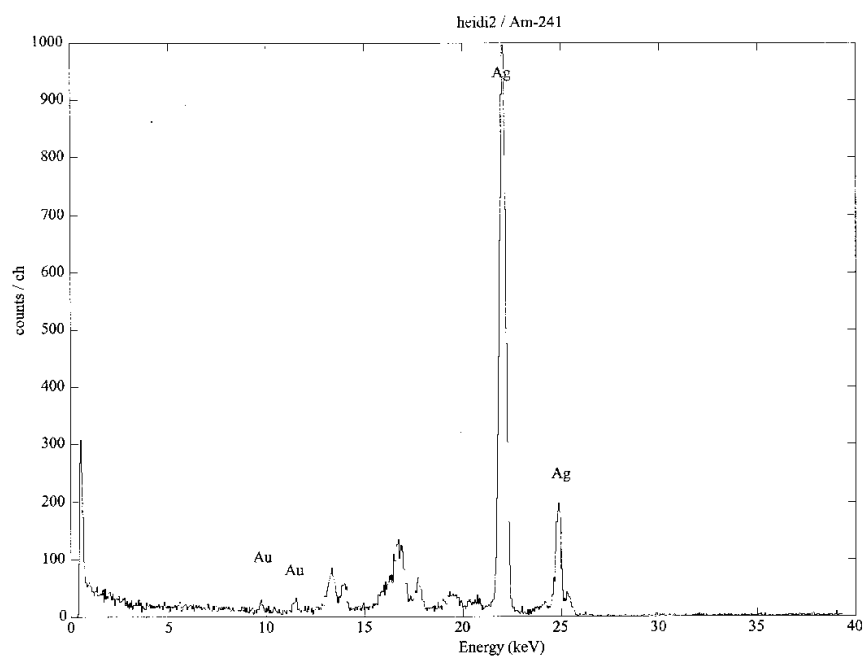
Liite 7. XRF -analyysien tulokset



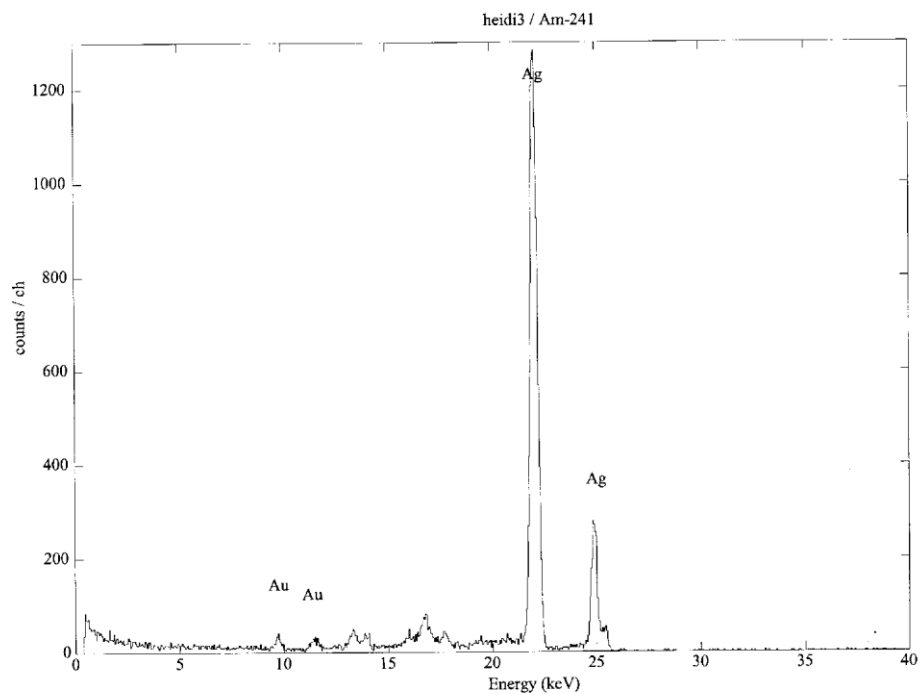
Kuva 39. XRF -analyysien näytteiden paikat.



Käyrä 1. Näytteen 1 käyrästä voitiin päätellä metallilangan olevan kullattua hopeaa.

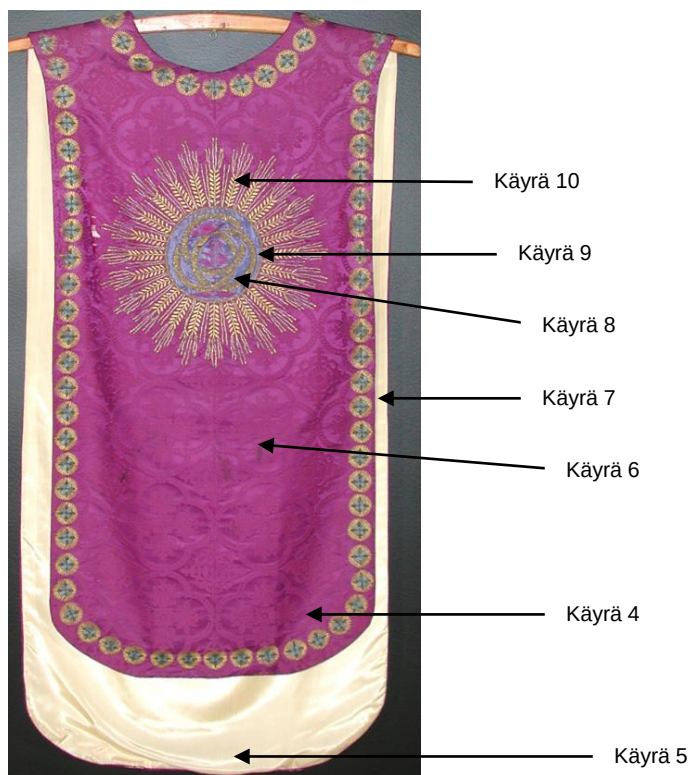


Käyrä 2. Näytteen 2 käyrästä voitiin havaita metallilangan olevan kullattua hopeaa.
Kullan määrä on tosin hyvin vähäinen.



Käyrä 3. Näytteen 3 käyrästä voitiin päätellä tummuneen metallilangan olevan kullattua hopeaa.

Liite 8. Reflektometrimittaukset ennen konservointia



Kuva 40. Reflektometrimittaukset ennen konservointia messukasukan etukappaleesta.

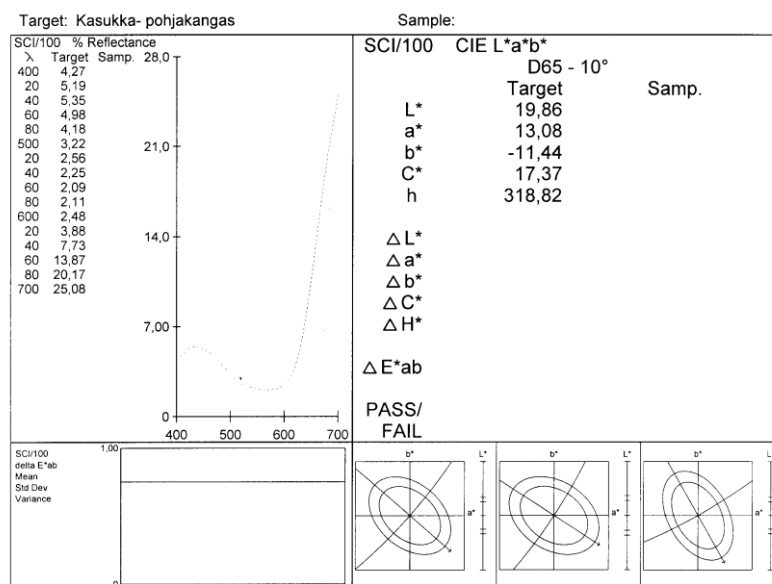


Kuva 41. Reflektometrimittaukset ennen konservointia messukasukan takakappaleesta.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBIS

FILENAME: Target1

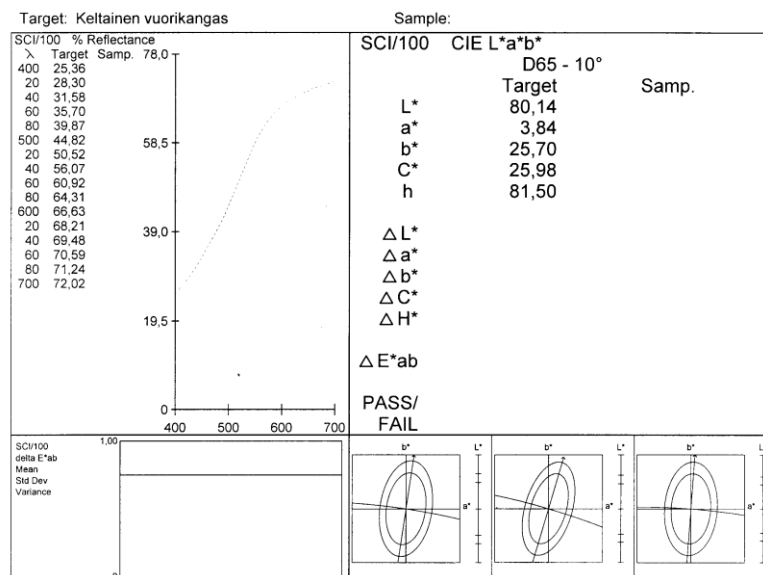


Käyrä 4. Messukasukan violetin silkkibrokadikankaan spektri.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBIS

FILENAME: Target9

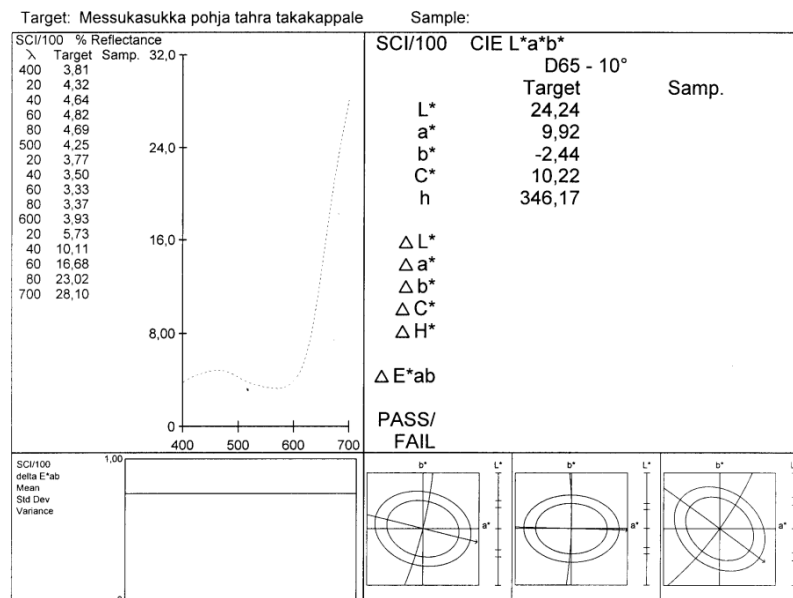


Käyrä 5. Keltaisen selluloosa-asettaattivuorikankaan spektri.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Messukasukka pohja tahra tk.wsv

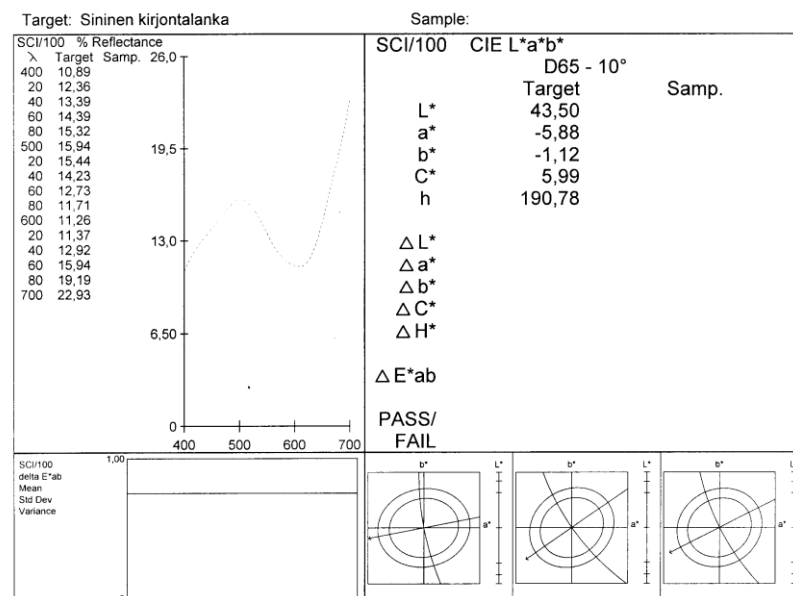


Käyrä 6. Messukasukan etukappaleen silkkibrokadikankaassa olevien punaviinitahrojen spektri ennen konservointia.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target7

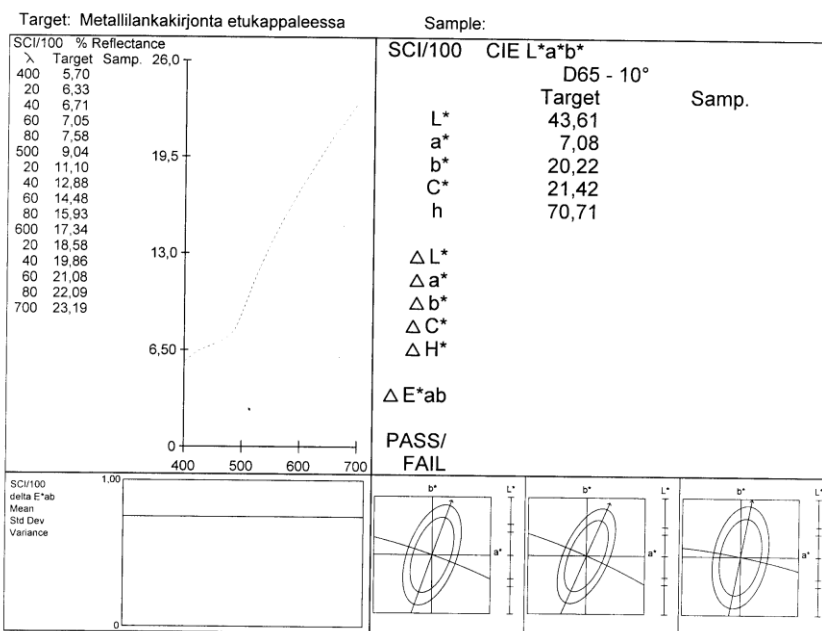


Käyrä 7. Sinisen silkkikirjonnan sprktri.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target6

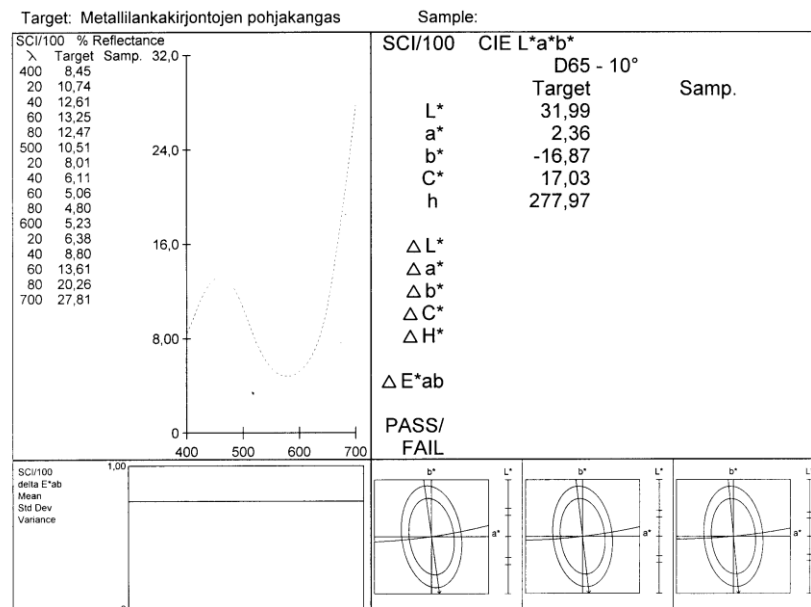


Käyrä 8. Metallikirjontalangan spektri messukasukan etukappaleessa.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target5



Käyrä 9. Metallikirjontojen sinisen pohjakankaan spektri messukasukan etukappaleessa.

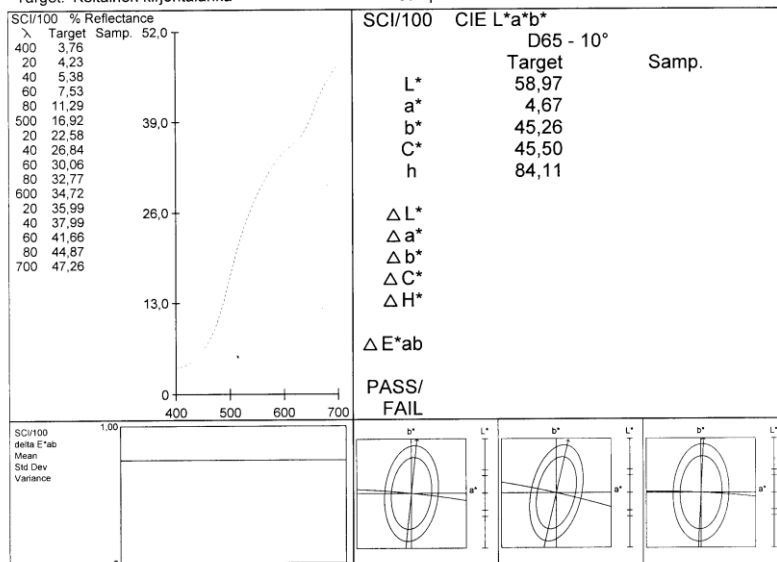
Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBIS

FILENAME: Target8

Target: Keltainen kirjontalanka

Sample:



Käyrä 10. Keltaisen kirjontalangan spektri.

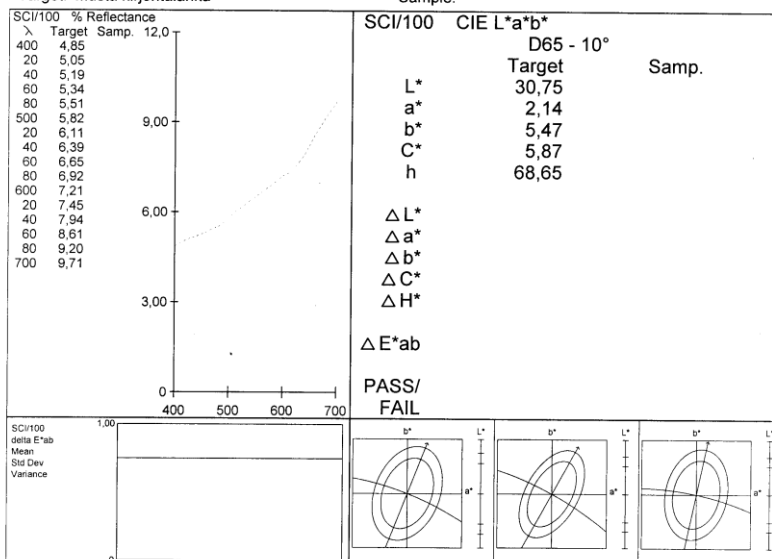
Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBIS

FILENAME: Punaruskeavivhrea kirjonta tk.wsv

Target: Musta kirjontalanka

Sample:

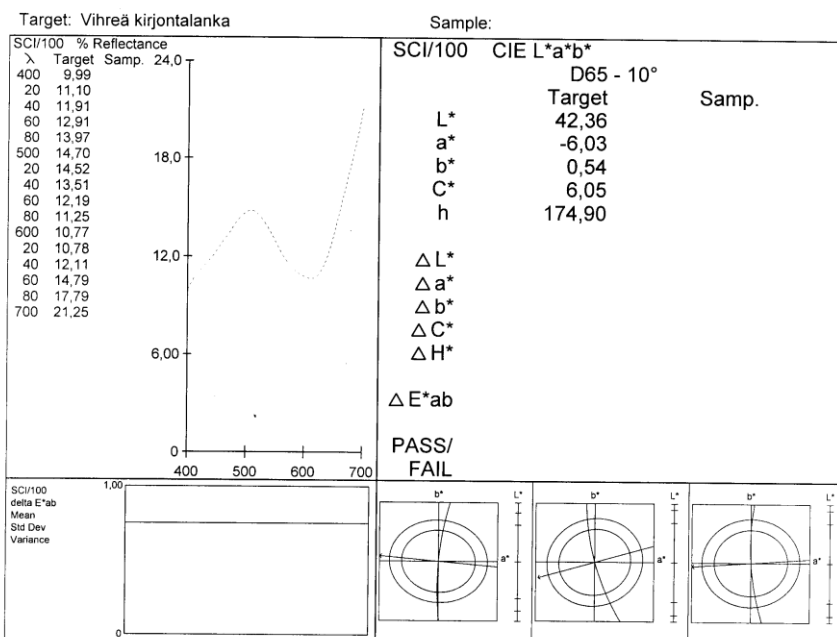


Käyrä 11. Tummuneen metallikirjontalangan spektri messukasukan takakappaleessa.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target10

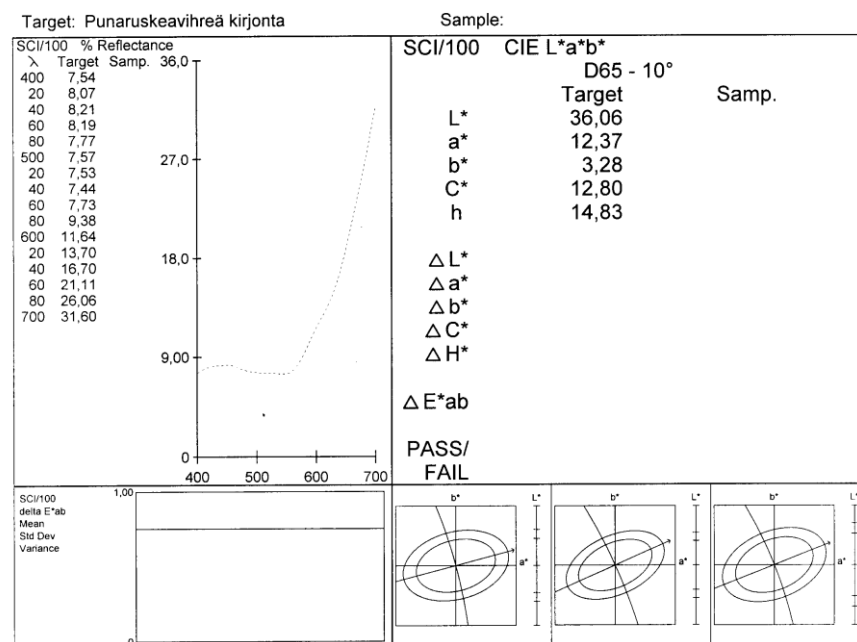


Käyrä 12. Vihreän kirjontalangan spektri messukasukan takakappaleessa.

Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target12



Käyrä 13. Punaruskean kirjonnin spektri messukasukan takakappaleessa.

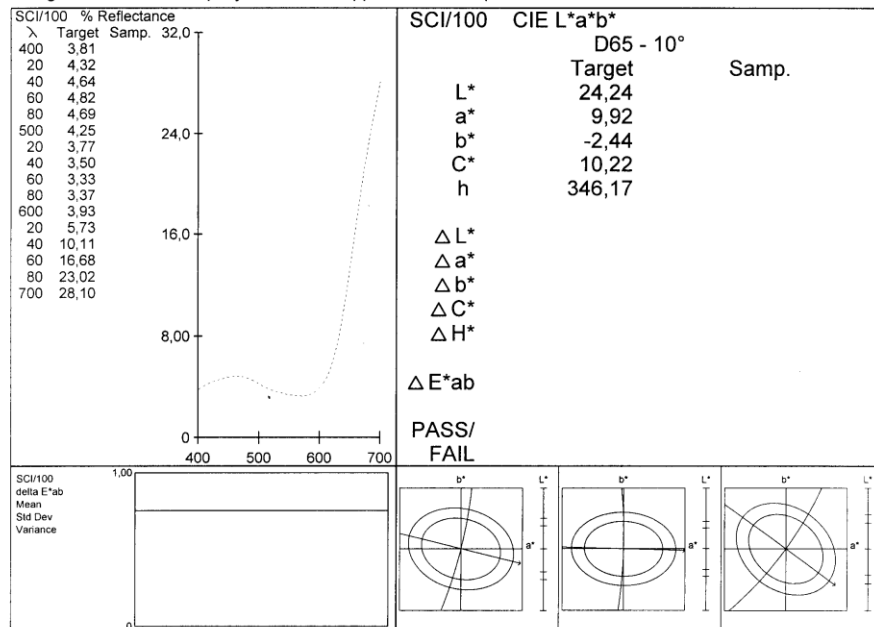
Minolta Co., Ltd.
Osaka, Japan

Printed: 30.1.2004
Measured On: CM-2600d CRBIS

FILENAME: Messukasukka pohja tahra tk.wsv

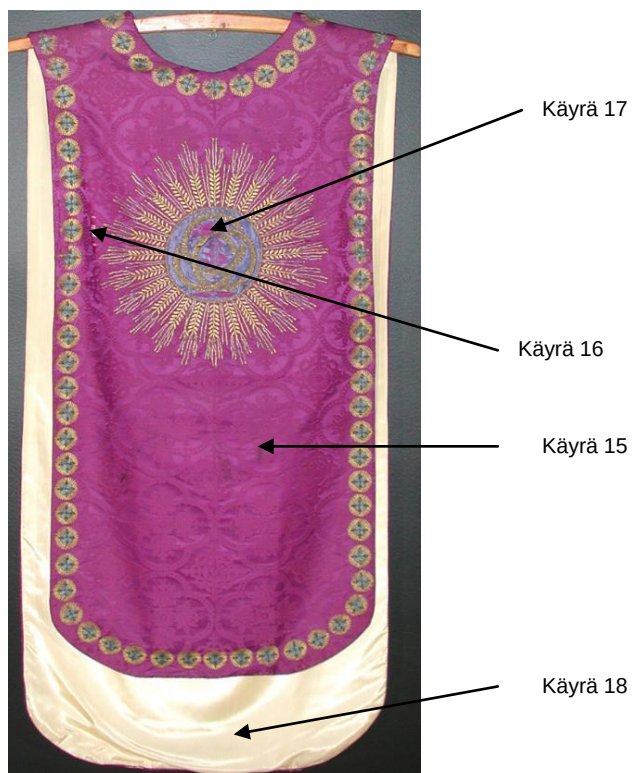
Target: Messukasukka pohja tahra takakappale

Sample:



Käyrä 14. Punaviinitahran spektri messukasukan takakappaleen silkkibrokadikankaassa.

Liite 9. Reflektometrimittaukset konservoinnin jälkeen.



Kuva 42. Reflektometrimittaukset konservoinnin jälkeen messukasukan etukappaleesta.

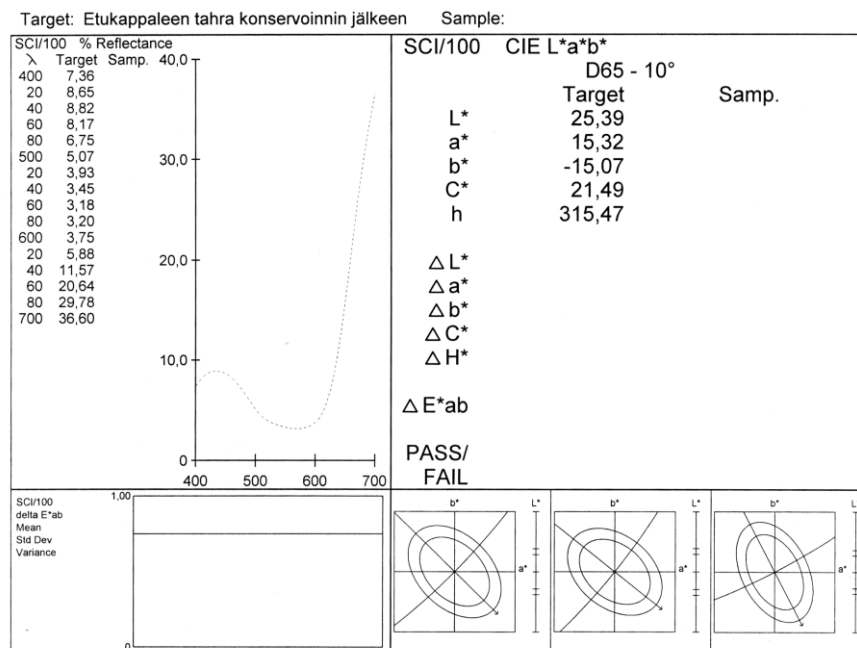


Kuva 42. Reflektometrimittaukset konservoinnin jälkeen messukasukan takakappaleesta.

EVTEK Muotoiluinstituutti
Vantaa, Suomi

Printed: 13.5.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target1

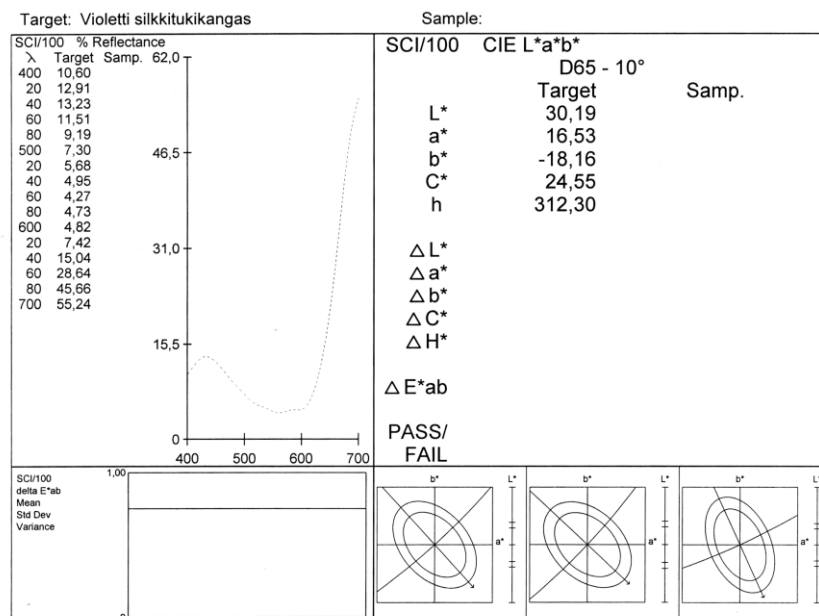


Käyrä 15. Messukasukan etukappaleen silkibrokadikankaan punaviinitahran spektri konservoinnin jälkeen.

EVTEK Muotoiluinstituutti
Vantaa, Suomi

Printed: 13.5.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME: Target1



Käyrä 16. Messukasukan etukappaleen reikävaurioalueen spektri konservoinnin jälkeen.

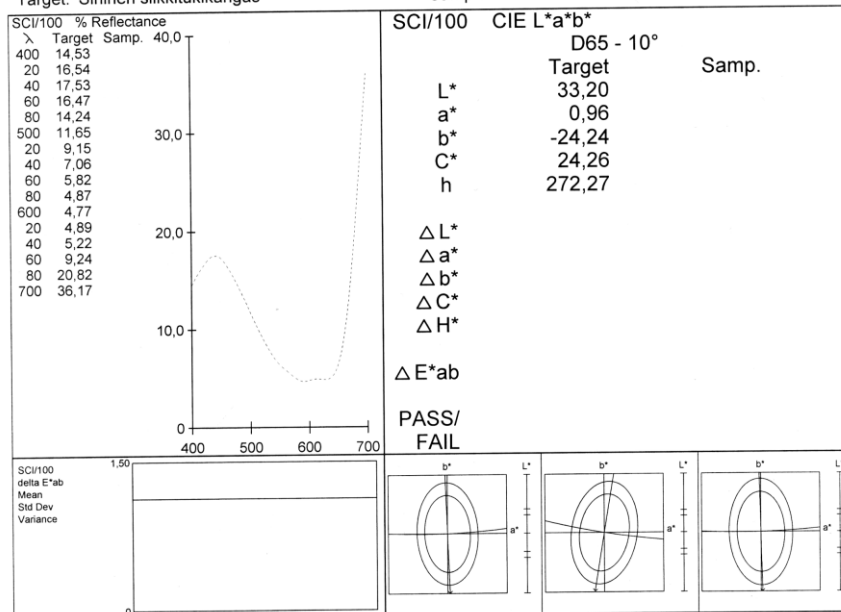
EVTEK Muotoiluinstituutti
Vantaa, Suomi

Printed: 13.5.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME:

Target: Sininen silkkikuk kangas

Sample:



Käyrä 17. Etukappaleen metallikirjontojen sinisen silkkikukankaan spektri messukasukassa.

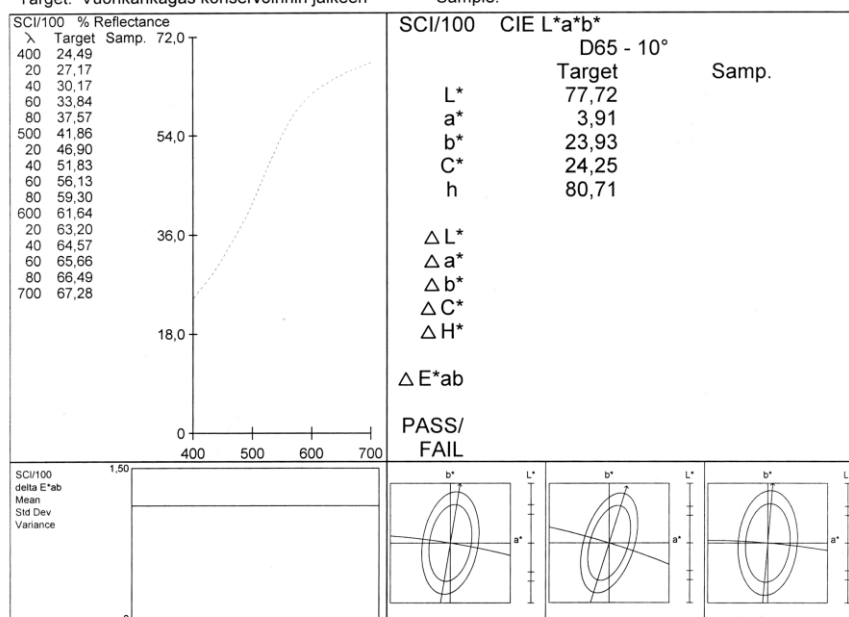
EVTEK Muotoiluinstituutti
Vantaa, Suomi

Printed: 13.5.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME:

Target: Vuorikankas konservoinnin jälkeen

Sample:

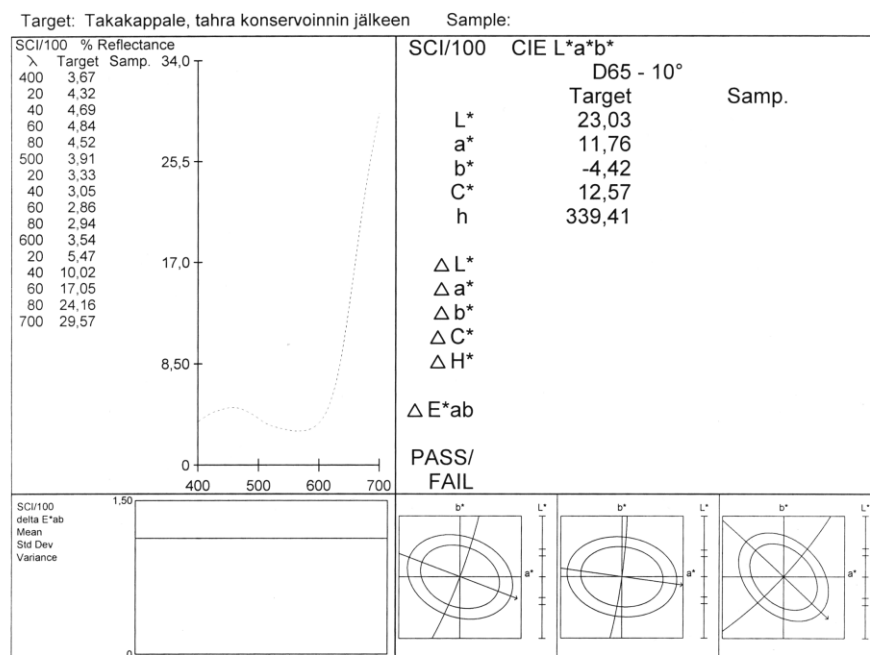


Käyrä 18. Keltaisen selluloosa-asetattivuorikankaan spektri konservoinnin jälkeen.

EVTEK Muotoiluinstituutti
Vantaa, Suomi

Printed: 13.5.2004
Measured On: CM-2600d CRBISS

FILENAME

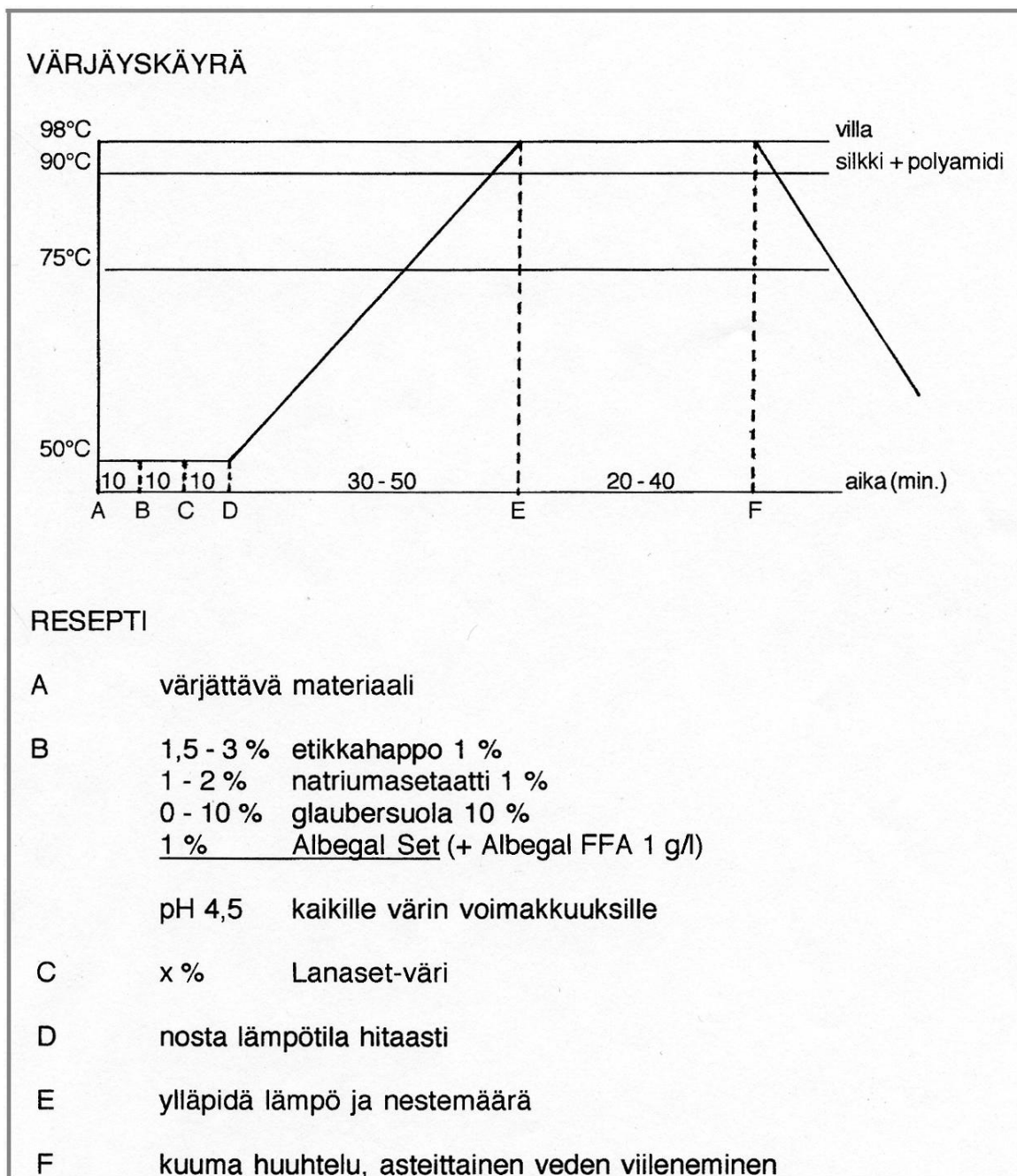


Käyrä 19. Punaviinitahran spektri messukasukan takakappaleen silkkibrokadikankaassa konservoinnin jälkeen.

Liite 10. Punaviinin poistotestien taulukko

NÄYTE	DEIONISOITU VESI	ETANOLI	ASETONI	ISOPROPYLI-ALKOHOLI	N-AMYL ASE-TAATTI	WHITE SPIRIT
Näytteet 1. Punaviinillä tahrittu sininen silkki-kangas	Punaviinitah- ra poistui näytteestä puhdistetta- essa. Ei huomattavia vesirenkaita.	Poisti hie- man puna- viinitahraa. Puhdistuk- sen jäl- keen tahrojen rajat jäivät näkyviin.	Poisti jonkin verran pu- naviinitah- raa, mutta tahrin reu- na jäi jonkin verran nä- kyviin.	Poisti puna- viinitahraa, mut- ta tahrin rajat jäivät näkyviin.	Poisti puna- viinitahraa jonkin ver- ran, mutta tahrin rajat jäivät näky- viin.	Ei puhdist- nut puna- viinitahraa. Sen rajat jäi- vät selvästi näkyviin.
Näytteet 2. Punaviinillä tahrittu tummansininen silkki-kangas	Punaviinitah- ra poistui näytteestä puhdistetta- essa. Ei huomattavia vesirenkaita.	Poisti hie- man puna- viinitahraa. Puhdistuk- sen jäl- keen tahrojen rajat jäivät näkyviin.	Poisti jonkin verran pu- naviinitah- raa, mutta tahrin reu- na jäi jonkin verran nä- kyviin.	Poisti puna- viinitahraa, mut- ta tahrin rajat jäivät näkyviin.	Poisti puna- viinitahraa jonkin ver- ran, mutta tahrin rajat jäivät näky- viin.	Ei puhdist- nut puna- viinitahraa. Sen rajat jäi- vät selvästi näkyviin.
Näytteet 3. Punaviinillä tahrittu vio- letti silkki- kangas	Punaviinitah- ra poistui näytteestä puhdistetta- essa. Ei huomattavia vesirenkaita.	Poisti hie- man puna- viinitahraa. Puhdistuk- sen jäl- keen tahrojen rajat jäivät näkyviin.	Poisti jonkin verran pu- naviinitah- raa, mutta tahrin reu- na jäi jonkin verran nä- kyviin.	Poisti puna- viinitahraa, mut- ta tahrin rajat jäivät näkyviin.	Poisti puna- viinitahraa jonkin ver- ran, mutta tahrin rajat jäivät näky- viin.	Ei puhdist- nut puna- viinitahraa. Sen rajat jäi- vät selvästi näkyviin.

Taulukko 2. Tahrinpoistotestien tulokset.



Kuvio 1. Tukikankaiden ja kirjontalankojen värjäysprosessin eteneminen
(Häkäri 2001: värjäyskurssin luentoaineisto).

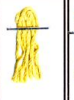
Liite 12. Värjäyslomakkeet.

		1	2	3	4	5	6	7	8	Päivämäärä 10.2.2004
Liuos	Värin voimakkuus %	0,4 %	0,6 %	0,8 %	0,8 %	0,8 %				
% (C)	Väriaine ja -numero	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	Konservaattori Heidi Wirlander
0,2 %	Blau 5G	0,6 % 1 ml	0,6 % 1	0,6 % 1	0,6 % 1	0,5 % 1,5				
0,2 %	Schwartz B			0,2 % 1		0,3 % 1,5				Väriaine Lanaset
0,2 %	Braun B				0,2 % 1					
										Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 % 1,5 ml	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5				Langan paino 1 g
1 %	Natriumasetaatti	1 % 1 ml	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1				
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 % 0,1 ml	1 % 0,1	1 % 0,1	1 % 0,1	1 % 0,1				Liemisuhte 1:40
1 %	Albegal Set	1 % 1 ml	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1				
										Nesteen määrä 40 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	5,6 ml	6,6 ml	7,6 ml	7,6 ml	7,6 ml				
	Vesimäärä	34,4 ml	33,4 ml	32,4 ml	32,4 ml	32,4 ml				Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	
Huomioitavaa										Vititetiedot

Lomake 1. Sinisten kirjontalankojen koevärjäysten värjäysohjeet.

		1	2	3	4	5	6	7	8	Päivämäärä 11.2.2004
Liuos	Värin voimakkuus %	0,4 %	0,4 %	0,6 %	0,6 %	1,5 %	1,5 %	1,5 %		
% (C)	Väriaine ja -numero	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	Konservaattori Heidi Wirlander
0,2 %	Blau 5G	0,2 % 1 ml	0,2 % 1	0,3 % 1,5	0,3 % 1,5					
0,2 %	Schwartz B	0,2 % 1 ml		0,3 % 1,5						Väriaine Lanaset
0,2 %	Braun B		0,2 % 1		0,3 % 1,5	0,1 % 0,5	0,1 % 0,5	0,1 % 0,5		
	Gelb 2R					1,4 % 7	1,4 % 7	1,4 % 7		Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 % 1,5 ml	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5	1,5 % 1,5		Langan paino 1 g
1 %	Natriumasetaatti	1 % 1 ml	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1		
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 % 0,1 ml	1 % 0,1	1 % 0,1	1 % 0,1	1 % 0,1	1 % 0,1	1 % 0,1		Liemisuhte 1:40
1 %	Albegal Set	1 % 1 ml	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1	1 % 1		
										Nesteen määrä 40 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	5,6 ml	5,6 ml	6,6 ml	6,6 ml	11,1 ml	11,1 ml	11,1 ml		
	Vesimäärä	34,4 ml	34,4 ml	33,4 ml	33,4 ml	28,9 ml	28,9 ml	28,9 ml		Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	% ml	
Huomioitavaa										Vititetiedot

Lomake 2. Sinisten ja keltaisten kirjontalankojen koevärjäysten värjäysohjeet.

		1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 10.2.2004
Liuos	Värin voimakkuus %	1,5 %		2 %		1,5 %		1,5 %		3 %								
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservaattori Heidi Wirlander
0,2 %	Gelb 4GN	1,5 %	7,5 ml	2	10													
0,2 %	Gelb 2R					1,4	7	1,4	7	3	15							Väriaine Lanaset
0,2 %	Schwartz B					0,1	0,5											
0,2 %	Braun B							0,1	0,5									Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 %	1,5 ml	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5							Langan paino 1 g
1 %	Natriumasettaatti	1 %	1 ml	1	1	1	1	1	1	1	1							
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,1 ml	1	0,1	1	0,1	1	0,1	1	0,1							Liemisuhte 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	1 ml	1	1	1	1	1	1	1	1							
																		Nesteen määrä 40 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	11,1 ml		13,6 ml		11,1 ml		11,1 ml		18,6 ml								
	Vesimäärä	28,9 ml		26,4 ml		28,9 ml		28,9 ml		21,4 ml								Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
Huomioitavaa																		Viitetiedot

Lomake 3. Keltaisten kirjontalankojen koevärjäysten värjäysohjeet.

		1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 10.2.2004
Liuos	Värin voimakkuus %	4 %		5 %														
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservaattori Heidi Wirlander
0,2 %	Rot 2B	1 %	37,5 ml	1	37,5													
0,2 %	Blau 2 RA	3 %	62,5 ml	3	87,5													Väriaine Lanaset
																		Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 %	7,5 ml	1,5	7,5													Langan paino 5 g
1 %	Natriumasettaatti	1 %	5 ml	1	5													
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,5 ml	1	0,5													Liemisuhte 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	5 ml	1	5													
																		Nesteen määrä 200 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	118 ml		145 ml														
	Vesimäärä	82 ml		57 ml														Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
Huomioitavaa																		Viitetiedot

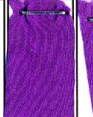
Lomake 4. Nelisäikeisten silkkilankojen värjäysohjeet.

Liuos	Värin voimakkuus %	1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 10.2.2004
		4 %		4 %														
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservattori Heidi Wirlander
0,2 %	Violetti B	3 %	30 ml	3	30													
0,2 %	Bordeaux B	0,7 %	7 ml	0,7	7													Väriaine Lanaset
0,2 %	Schwartz B	0,3 %	3 ml															
0,2 %	Braun B			0,3	3													Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 %	3 ml	1,5	3													Langan paino 2 g
1 %	Natriumasetaatti	1 %	2 ml	1	2													
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,2 ml	1	0,2													Liemisuhte 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	2 ml	1	2													
																		Nesteen määrä 80 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	47,2 ml		47,2 ml														
	Vesimäärä	32,8 ml		32,8 ml														Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
																		Viitetiedot
Huomioitavaa																		

Lomake 5. Violetin silkkikutikankaiden koevärjäysten värjäysohjeet.

Liuos	Värin voimakkuus %	1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 10.2.2004
		3,5 %		4 %														
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservattori Heidi Wirlander
0,2 %	Violett B	2,5 %	25 ml	3	30													
0,2 %	Bordeaux B	0,7 %	7 ml	0,7	7													Väriaine Lanaset
0,2 %	Gelb 4 GN	0,3 %	3 ml	0,3	3													
																		Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 %	3 ml	1,5	3													Langan paino 2 g
1 %	Natriumasetaatti	1 %	2 ml	1	2													
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,2 ml	1	0,2													Liemisuhte 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	2 ml	1	2													
																		Nesteen määrä 80 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	42,2 ml		47,2 ml														
	Vesimäärä	37,8 ml		32,8 ml														Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
																		Viitetiedot
Huomioitavaa																		

Lomake 6. Violettien silkkikutikankaiden koevärjäysten värjäysohjeet.

		1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 10.2.2004
Liuos	Väriin voimakkuus %	3,5 %		3,5 %		4 %		4 %		4 %		4 %		4 %		4 %		
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservaattori Heidi Wirilander
0,2 %	Violett B	2,5 %	25 ml	2,5 %	25	3	30	3	30	2,5	25	2,5	25	3	30	3	30	
0,2 %	Bordeaux B	0,7 %	7 ml	0,7 %	7	0,7	7	0,7	7	0,7	7	0,7	7	0,4	4	0,4	4	Väriaine Lanaset
0,2 %	Schwartz B	0,3 %	3 ml			0,3	3			0,8	8			0,6	6			
0,2 %	Braun B			0,3	3			0,3	3			0,8	8			0,6	6	Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 %	3 ml	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	Langan paino 2 g
1 %	Natriumasetatti	1 %	2 ml	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,2 ml	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	Liemisuhde 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	2 ml	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	
																		Nesteen määrä 80 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	38,2 ml		38,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		
	Vesimäärä	41,8 ml		41,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
Huomioitavaa																		Viitetiedot

Lomake 7. Violettien silkkitukikankaiden koevärjäysten värjäysohjeet.

		1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 11.2.2004
Liuos	Väriin voimakkuus %	4 %																Konservaattori Heidi Wirilander
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
0,2 %	Violett B	2,5 %	87,5 ml															
0,2 %	Bordeaux B	0,7 %	24,5 ml															
0,2 %	Braun B	0,8 %	28 ml															
0,2 %																		Väriaine Lanaset
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
1 %	Etikkahappo	1,5 %	10,5 ml															Langan paino 7 g
1 %	Natriumasetatti	1 %	7 ml															
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,7 ml															Liemisuhde 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	7 ml															
																		Nesteen määrä 280 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	165,2 ml																
	Vesimäärä	114,8 ml																Esikäsittely -
% (C)	Jälkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
Huomioitavaa																		Viitetiedot

Lomake 8. Violetin silkkitukikankaan värjäysohje.

Liuos	Värin voimakkuus %	1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 10.2.2004
		4 %		4 %		4 %		4 %		4 %		4 %		5 %		5 %		
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservaattori Heidi Wirilander
0,2 %	Rot 2B	1 %	25 ml	1	25	0,7	17,5	0,7	17,5	1,5	37,5	1,5	37,5	1,5	37,5	1,5	37,5	Väriaine Lanaset
0,2 %	Blau 2 RA	3 %	75 ml	3	75	3,3	82,5	3,3	82,5	2,5	62,5	2,5	62,5	3,5	87,5	3,5	87,5	
																		Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Langan paino 5 g
1 %	Etikkahappo	1,5 %	7,5 ml	1,5	7,5	1,5	7,5	1,5	7,5	1,5	7,5	1,5	7,5	1,5	7,5	1,5	7,5	
1 %	Natriumasetaatti	1 %	5 ml	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,5 ml	1	0,5	1	0,5	1	0,5	1	0,5	1	0,5	1	0,5	1	0,5	Liemisuhde 1:40
1 %	Albegal Set	1 %	5 ml	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	1	5	
																		Nesteen määrä 200 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	118 ml		118 ml		118 ml		118 ml		118 ml		118 ml		145 ml		145 ml		Esikäsittely -
	Vesimäärä	82 ml		82 ml		82 ml		82 ml		82 ml		82 ml		57 ml		57 ml		
% (C)	Jalkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	
																		Viitetiedot
Huomioitavaa																		

Lomake 9. Sinisten silkkitukikankaiden koevärjäysten värjäysohjeet.

		1		2		3		4		5		6		7		8		Päivämäärä 5.5.2004
Liuos	Värin voimakkuus %	4 %		4 %		4 %		4 %		4 %		4,5 %		4,5 %		4,2 %		
% (C)	Väriaine ja -numero	%	ml	%	ml			%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Konservaattori Heidi Wirilander
0,2 %	Rot 2 B	0,6 %	6 ml	0,5	5	0,6	6	0,5	5	0,4	4	0,7	7	0,6	6	0,7	7	
0,2 %	Blau 2 RA	3,3 %	32 ml	3,1	31	3,3	33	3,2	32	3,1	31	3,3	33	3,2	32	3,3	33	
0,2 %	Schwartz B	0,2 %	2 ml	0,4	4	0,1	1	0,3	3	0,5	5	0,5	5	0,7	7	0,2	2	
0,2 %																		Materiaali Silkki
% (C)	Apuaineet	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Kankaan paino 2 g
1 %	Etikkahappo	1,5 %	3 ml	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	
1 %	Natriumasetaatti	1 %	2 ml	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	
10 %	Glaubersuola (natriumsulfaatti)	1 %	0,2 ml	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	1	0,2	
1 %	Albegal Set	1 %	2 ml	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	Liemisuhde 1:40
																		Nesteen määrä 80 ml
	Väri- ja apuaineiden määrä (ml)	47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		47,2 ml		52,2 ml		52,2 ml		49,2 ml		
	Vesimäärä	32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		32,8 ml		27,8 ml		27,8 ml		30,8 ml		
% (C)	Jalkikäsittely	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	Esikäsittely -
Huomioitavaa																		Viitetiedot

Lomake 10. Sinisten silkkitukikankaiden koevärjäysten värjäysohjeet.