Reigi kiriku maalid * Muhu kiriku kantsel
Christian Ackermanni Järvamaa altarid
Järva- Madise altari värvikihtide analüüs
Maalijad Tallinna Mustpeade Vennaskonnas

RENOVATUM

ANNO 1995

Eesti Kultuuri- ja Haridusministeerium
Ennistuskoja "Kanut" bülletään
Restaurierungszentrum/ Conservation Centre "Kanut"

Järva-Madise kantsel

1911. a. remondi käigus omandas kiriku interjöör ampiirse ilme, mille saavutamiseks aaderdati sakraalmööbel pruuniks. Sondaaz kantsli korpusel ja figuuridel näitas, et Lüdert Heissmanni ja Elert Thiele töökojas nikerdatud kantsel (1652 - 55) oli barokile omaselt värvirôômus, kuigi mitte nii luksuslik kui Franz Hoppenstätti kantsel (1648) Järva-Jaanis.

Lisa T.Pikamäe artiklile "Chr.Ackermanni Järvamaa altarid.

Nimetatud altarite ja ka Järva-Madise kantsli värvikirevust võib ette kujutada mõnede alade avamise kaudu:

1) Järva-Madise kantslist evangelist Luukase skulptuur. Skulptuur(-id) on 3-4 korda valge värviga üle maalitud. Nende eemaldamisel kompressidega tulevad esile väga säravad ja puhtad värvid, vt. joonised 1 ja 2;

2) Järva-Madise altar.

Proovid on võetud altarit ümbritsevast polükroomsest raamistusest, vt.joonis 3.

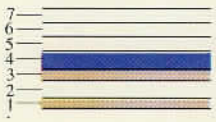
Voldi stratigraafia:

1 - värnits
2 - heleroheline, tumerohelised tükid
3 - valge, tahmatükkidega
4 - helepruun
5-8 - valge

Skulptuuri aluse stratigraafia:

1 - värnits
2 - heleroheline, tumerohelised tükid
3 - pruunikas kiht
4-5 - valge

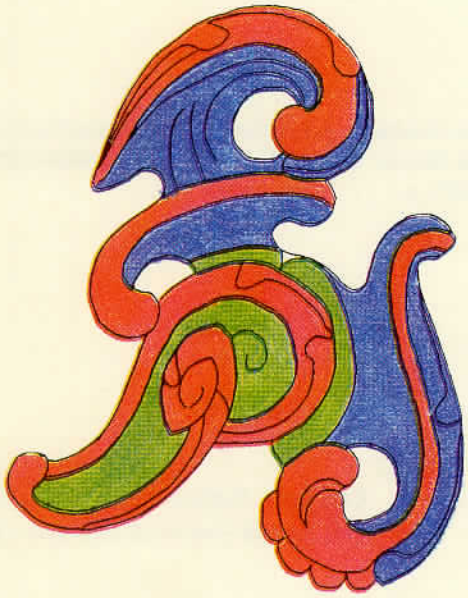
Rüü stratigraafia:



1 - värnits
2 - valge
3 - helepruun
4 - sinine
5-7 - valge

Joonis 1. Evangelist Luukase värvilahendus

Joonis 2. Voldi pealt, skulptuuri aluselt ja rüült voetud proovide kiht-kihiline ehitus



Joonis 3. Ornamendi värvilahendus

Järva-Madise altar

Figuuride ja ornamendi teostuse järgi atribueeris Sten Karling altarikorpuse Christian Ackermanni töökojale. Täpne ettekujutus altari esialgsest ilmest puudub, sest seda on mitu korda ümber ehitatud. Esilagne idee võib pärineda juba Lüdert Heissmannilt, mille Ackermann lõplikul kujul realiseeris 1680. a.

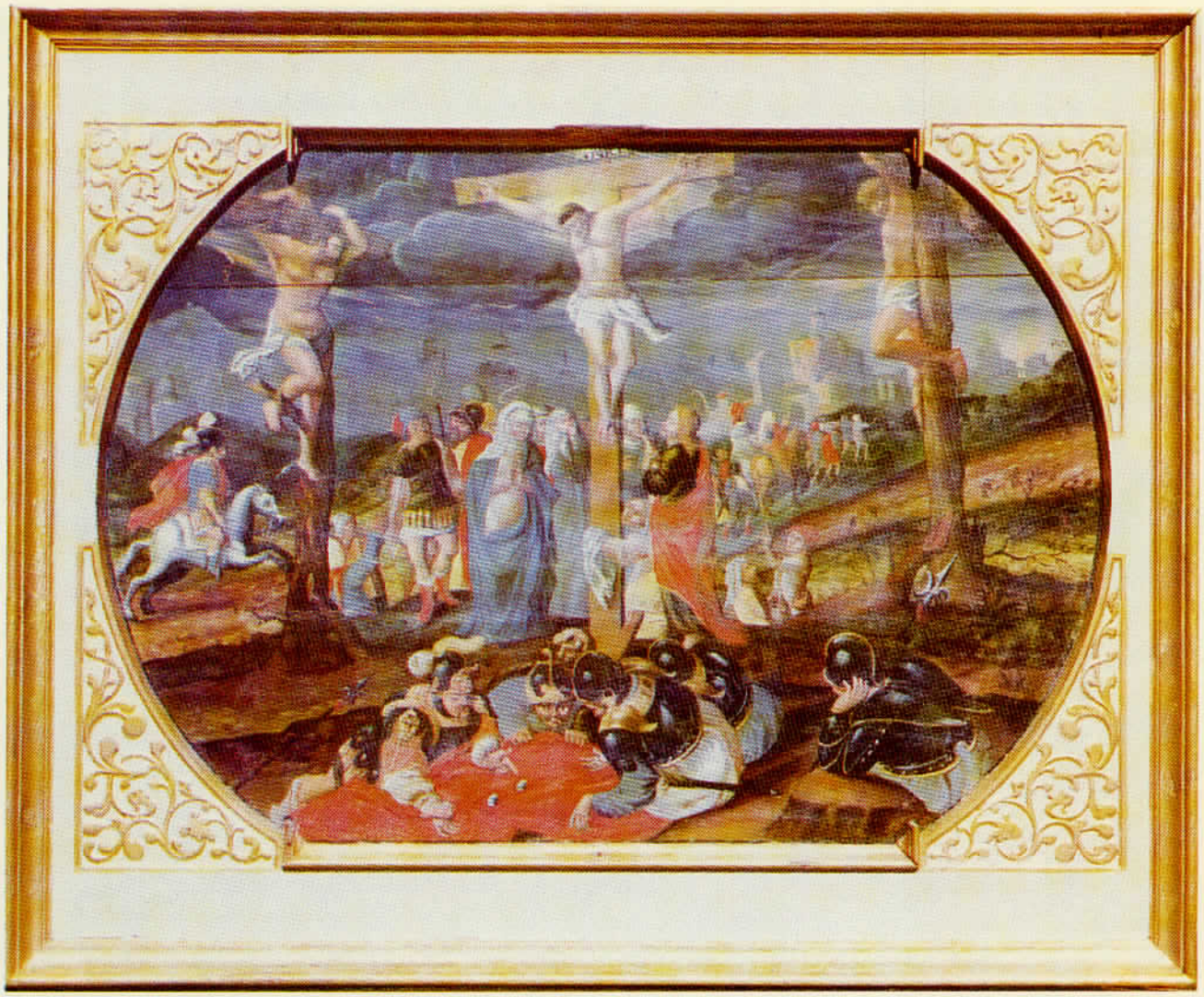
G.Gsell. Kristus ristil. EKM M 3856
Õli, lõuend (dubleeritud). 106 x 80,5 cm

INRI

G.Gsell. Püha õhtusöömaaeg (enne konserveerimist). EKM M 3854
Õli, lõuend (dubleeritud). 114,3 x 76,5 cm

Püha õhtusöömaaeg

Maal on koopia Livio Agresti maalitud freskost Oratorio del Gonfalone seinal, kuigi selle meister on otsese eeskujuna kasutanud Cornelis Corti vasegravüüri. 17. sajandil protestantlikes maades eranditult altarimaalina kasutatud Euharistia temaatika ja maali suured mõõtmed lubavad oletada, et siinnegi oli iseseisev altaripilt.



Kolgata

Carel van Manderi maali järgi tehtud Zacharias Dolendo vasegravüür on olnud eeskujuks Kolgata maalile, mis praegu asub Reigi kirikus. Kvadraat-ovaalne kuju annab sellele sugulasjooni Narva Saksa linnakirikus olnud maalidega.

Sisukord

Kultuuriloost

Restaureerimine - ajaloo abiteadus, eesmärk või tegelikkus ? — E.Valk - Falk

Maalid Tallinna kodaniku elamus 16. ja 17. sajandil. — P.Ehasalu

Maalijad Tallinna Mustapeade Vennaskonnas, vabameistrid ja kunstnike eneseteadvuse tõus 17.sajandil. — P.Ehasalu

Christian Ackermanni Järvamaa altarid. — T.Pikamäe

Georg Gsell ja kaks maali Eesti Kunstimuuseumist. — J.Kukina

Reigi kiriku maalid. — R.Rast

Tallinna endise St.Kanut'i ja Toomgildi käsitöömeistrite Ühing. — E.Valk - Falk

Teooria ja praktika

Maalide struktuur ja selle üksikute osade iseloomustamine destruktiivsetel meetoditel. — K.Sibul

Muhu kantsel. — H.Tigane

Lehvikud. — M.Neidorp

Restaureerimisõpetus Kopli Kunstikeskkoolis:

Viis aastat restaureerimisõpetust Tallinna Kopli Kunstikeskkoolis. — K.Kiisk

Tsunftilipud ja nende restaureerimine. — L.Jüriado

Kommentaare fotode juurde

Järva-Madise altari värvilahendus — K.Sibul

Harju-Madise pasunakoori pillide konserveerimine. — H.Välja

Keraamikakillud Vana-Tooma tn.5 arheoloogilistelt kaevamistelt ja nende konserveerimine — M.Evalo

Lehvikud — M.Neidorp

Kroonika

IV näituse "Balti riikide restaureeritud kunst" orgkomitee koosolek Riias 27.apr. 1995.a.

Seminar Uue-Valamo kloostris. — A.Nurkse

Eerik Põld in memoriam.

Arhitektuurimälestiste konservaatorite Euroopa Õppekeskus Veneetsias. — A.Miil; E.Riitsaar

Õppesõit Itaaliasse — M.Luik

17.sajandi sakraalmaali konserveerimismetoodika alane suvekool Hiiumaal. — R.Rast

Teaduskonverents Eesti Kunstimuuseumis. — R.Rast

Resümeed

Esikaanel: Muhu kiriku kantsel

Tagakaanel: Tallinna Linnamuuseumi lehvikud.

Contents

About history of culture

Paintings in the dwelling-house of citizen of Tallinn in the 16th - 17th century.

The painters in Tallinn Brotherhood of Blackheads - advancement in selfvonciosness of artists.

Altarpieces by Christian Ackermann in Järvamaa.

G.Gsell and two paintings at the Art Museum of Estonia.

Paintings in the Reigi church.

Canutes`s Guild and Domeguild of Tallinn

Theory and practice

Structure of painting and testing by destructive methods.

The pulpit in the Muhu Church.

Fans.

Training of restorers in Kopli Art School

Comments upon photos

Original polychrome of the Altarpiece of Järva-Madise

Conservating of wind insruments.

Conservating of archeological pottery.

Fans

Chronicle

Summaries

RENOVATUM ANNO 1994

Koostaja ja makett: E.Valk-Falk
Kujundus: L.Lõhmus
Toimetaja: H.Peets ja H.Tigane
Korrektor: S.Vissak

Fotod: J.Heinla ja P.Piirmets
Tehnilised joonised: K.Allik
Tõlge inglise keelde: E.Paavel

Restaureerimine - ajaloo abiteadus, eesmärk või tegelikkus?

Veel kümmekond aastat tagasi kujutas eesti restaureerimistegevus avariiteenistust, mis restaureeris enimkasutatavaid raamatuid ja teisi kunstiteoseid, pasparteeris graafikat ning pakkis rändnäitusi. Restaureerimise kvaliteedinäitajaks oli manuaalne oskus ennistada objekt visuaalseks tervikuks.

Erineva ettevalmistuse saanud teadurite - keemikute, bioloogide, füüsikute, kunstiajaloolaste jt. - lülitumine restaureerimisprotsessi ning laboratooriumide varustamine spetsiaalse aparatuuriga andis võimaluse süüvida kahjustatuse (ja mitte ainult kahjustatuse, vaid ka objekti valmistamise tehnoloogia, kasutatud materjalide, stiili ja autorsuse tunnuste) tuvastamisele. Komplekteeritud aparatuur võimaldab teha ka kahjustusi ennetavaid uuringuid, nii ruumide mikrokliima kui ka UV-kiirguse hulga määranguid loomulikus ja kunstlikus valguses. Seni kaasnesid uuringud restaureerimisele suunatud objektide konserveerimisprotsessiga, nüüd siis ka kahjustusi ennetava tegevusega.

Eesti Teadusfondi rahaline toetus (grant 1286) võimaldas aga esmakordselt rakendada 5 teadurit probleemi uuringutele, mis haarab kunstiväärtusi mitmes hoidlas (Eesti Kunstimuuseum, Tallinna Linnamuuseum, Reigi kirik, Järva-Madise kirik) ja mille ühiseks nimetajaks on 17. sajandi sakraal- ja profaankunst ning selle säilivus. Teema ulatuslikumaks käsitluseks tehti tööd arhiivides, püüti määratleda meil tegutsenud kunstnike ja Mustapeade Vennaskonnale kuulunud (TLM) portreede loojate autorsust ja eeskujusi. Maalitehnoloogiaalased uuringud (mikrošlifid, sideainete määrangud jm.) selgitasid tõsiasja, et puit- ning lõuendalusel maalingud kahjustusid erinevalt, hoolimata sellest, et paiknesid võrdsetes hoiutingimustes (Reigi kirik). Erinevalt toimisid erinevad pigmendid ja nende seos alusega nõrgenes, lakid tuhmusid ning muutusid läbipaistmatuteks, kompositsioon oli halvasti loetav.

17.SAJANDI SAKRAAL- JA PROFAANKUNST

Probleemi ulatuslikumaks analüüsiks kaasati ka teisi teadureid (T. Pikamäe, J. Kukina), kelle uuringud rikastavad pilti 17. sajandi kunsti säilivusest Eestis.

KALTSUPABERITE VESIMÄRKIDE UURINGUD

Üheks "kõrvalepõikeks" 17. sajandi kultuuriobjektide uuringul sai Tartu Ülikooli esitrükisteks kasutatud kaltsupaberite vesimärkide uuringud, mida soodustas nimetatud trükiste konserveerimine TA Raamatukogu restaureerimisosakonnas.

MICHAEL TÖRLITZ
CHRISTIAN GÜLICKE
CHRISTIAN RITTAV

Meie kultuuriloost on teada, et veel enne Tartu Ülikooli ametlikku avamist tegeleti ülikooli trükikoja rajamisega. Nii saabusid Stettenist tellitud tähetüübid juba 1631. aastal, mille eest tuli tasuda 2619 vasktaalrit. Tõenäoliselt samaaegselt jõudsid Tartusse ka trükkalisellid Michael Törlitz ja Christian Gülicke. Tartu Ülikooli trükikoja tööde juhatajaks kutsuti aga raamatuköitja, raamatukaupmees ja kirjastaja Christian Rittav Riiast. Viimasest on teada, et alates 9. juunist 1615 oli ta Riia kodanik. Juba 1588 kutsus Riia Magistraat trükikoja rajamiseks meistri Saksamaalt, kelleks oli Nicolaus Mollini. Tema juures töötavate köitjate nimede seas leiame ka C. Rittavi nime. N. Mollini suri katku 17. juunil 1625, varad päris tema poeg esimesest abielust - Peter von Meren. Kaks kuud hiljem (16. aug. 1625) suri ka P. von Meren. Nüüd oli kiiresti kohal C. Rittav, kes kosis viimase lese, millega kaasnes ka maja ja bibilioteegi omandamine. C. Rittavi kohta tähendatud /"Altestes Stadtisches Bürgerbuch"/, et C. Rittav oli "feines zeichens Buchbinder". Nüüd sai ta kõigi P.v.Mereni privileegide pärijaks, mis võimaldas kirjastamise ja raamatukauplemise Riias. 1626 - 1629.a. esineb C. Rittavi nimi Leipzigi raamatumessi nimekirjas.

Tõenäoliselt aastal 1630 teeb kindralkuberner Skytte talle ettepaneku avada raamatukauplus ja trükikoda ka Tartus. See, kuidas reageeris kutsele C.Rittav, on esialgu dokumentaalselt tõestamata, kuid aasta 1632 tähistab C.Rittavi sur-

maaastat (mõnede tekstide järgi 1630!). Seni tuvastatud varasem trükis Tartu Ülikooli trükikojast kannab aastaarvu 1631 ja trükkitoimetajaks oli Jacobus Pistorius. Tegemist on postimeister Jakob Beckeriga Riiast, kelle nime ladinapärane variant esinebki meie esitrükistel. Riia linnakodanikuks oli J. Becker saanud juba 1628. aastal ja tema põhitegevuseks oli postiühenduse korraldamine Riia ja Saksamaa vahel. Sama tööd lootis ta leida ka Eestimaal ja Livoonias, millele lisateenistusena nägi ta trükikoja juhatamist. Kuid ka sellest tundus väheseks jäävat, ning seetõttu taotles ta paberiveski rajamist Emajõe äärde endise linnasevski (Meltsiveski) ruumes ning lootis siin toodetud paberi abil jõuda Baltimaade esimese ajalehe "Avisen" väljaandmiseni (viimane ilmus siiski Danzigis). Loa paberi tootmiseks oli ta saanud kindralkuberner J. Skyttelt, mis selgub hilisematest järelpärimistest ja privileegi tagasitaotluses Tartu Ülikoolile. J. Becker tegeles teatud määral ka trükikoja laiendamisega, tellides juurde 2 uut kirjatüüpi Saksamaalt. Oma 1637.a. pöördumises ülikooli konsistooriumi poole palus J. Becker talle palk välja maksta ülikooli sissetulekutest ning samuti aidata tasuda võlga sellide ees. Vastutaskus lubas J. Becker "trükikoja ja ka paberiveski seada paremasse korda ja muretseda trükikojale kohasemad ruumid". 1638.a. kinnitati kuningliku resolutsiooniga paberiveski ülikooli nimele. Et aga J. Becker ei tahtnud J. Skyttelt saadud annetuskirjast nii kergelt loobuda, pöördus ülikooli konsistoorium selles küsimuses 23. veebruaril uuesti kindralkuberneri poole. Hiljem oli J. Becker siiski sunnitud loobuma oma õigustest veskile ja andma nad tagasi ülikoolile. Peagi naases Becker Riiga, kus tema korraldada jäi kogu postiasjandus Baltimaade ja Saksamaa vahel. Lisaks sai ta privileegi raamatupoe avamiseks Riias ja Tartus. Pärast J. Beckeri surma (1672) jätkas postikorraldust Baltikumis tema väimees Statius Stein. Selline on üldmulje J. Beckerist kui Baltimaade postimeistrist ja Tartu Ülikooli trükikoja juhist aastail 1631 - 1639.

JACOBUS PISTORIUS
JAKOB BECKER

PABERIVESKI EMAJÕE ÄÄRES

Lehitsedes erinevate autorite publikatsioone, mis omakorda toetuvad arhiivimaterjalidele, ilmneb kohati vihjeid ka paberiveskile, mis antud juhul ongi uuringu peaobjekt. Nii loeme Arnold Feuereiseni artiklist "Die anfänge des Buchgewerbes in Dorpat" (1905), et plaanitseti "... die Malzmühle am Embach zur Errichtung einer eigener Papiermühle eingeräumt". Teisalt, F. Puksoo kirjutisest "Tartu ja Tartu-Pärnu rootsiaegse ülikooli trükikoda" (1932) leiame vihje, kus J. Becker olevat lubanud Schröderile tasuda ajalehe "Avisen" trükkimise eest 75 riigitaalrit aastas ja varustada seda paberiga oma paberiveskist (23. juuni 1632). Vihje pärineb tõenäoliselt A. Buchholtzi raamatust "Geschichte der Buchdruckerkunst in Riga 1588-1888" (1890). J. Beckeri tegevus baseerub Riiale ja aastal 1646 õnnestub tal omandada raamatukaupluse privileeg Rittavi leselt. Wilhelm Stieda "Die Entwicklung des Buchgewerbes in Dorpat" aga nendib, et Emajõeäärses jahuveskis hoidis J. Becker oma paberivarusid, trükikoda asus aga prof. J. Raciuse majas. Kõigist nendest vihjetest (4 autorit) selgub, et juba 1632 oli J. Beckeril paberiveski:

ERINEVATE AUTORITE ARHIIVIVIHJED PABERIVESKIST TARTUS

1) mille privileegi annetas Skytte aastal 1632;
2) mis asus Emajõeäärses endises linnasevabrikus (Malzmühle);
3) mille toodang oli madalakvaliteediline, kuid mida lubati parandada;
4) mis omas suuri paberivarusid.

Seega oli tõenäoline, et J. Beckeril oli oma paberiveski, mille toodangut kasutati ülikooli trükiste valmistamiseks. Aksioomi kinnituseks oli vaja *de visu* kontrollida oletust, milleks avanes hea võimalus Eesti Teaduste Akadeemia Raamatukogus säilitatavate trükiste abil.

Juba esialgne vaatlus tuvastas, et Jacobus Pistoriuse trükised olid trükitud halvale paberile - jämeda, rohke linaluulisanditega ja ebaühtlase, pilvise struktuuriga, nõrga liimistusega, kuid küllaltki õhukesele paberile. Sellelt paberilt leiame ka vesimärgi, mis kujutab vapikilpi, millel piiskopisau, süda ja postisarv. Et see vesimärk just Tartule sobilik oli, on igati põhjendatud, kuna oli ju Dorpat piiskopilinn, et Jacob Becker aga oli kogu Baltimaade postiasjanduse organisaator, ei saa postisarve sümbolist ju paremat embleemi ette kujutadagi.

VESIMÄRK

Ühel 1632. aasta trükise vesimärgil leiame lisaks tähed J(D)B, mis ühtivad Jakob Beckeri initsiaalidega, kuid paar aastat hiljem - 1634 - näeme samal vesimärgil kirjatähti P D, mis võiksid Papiermühle Dorpati'i või Pistorius Dorpatensist tähistada.

1632.A. - TÄHED J(D)B

1634.A. - TÄHED P D

On teada, et J. Becker viibis Tartus vaid periooditi; seetõttu on ka arusaada-

ESIMENE EESTI PABERIVESKI ASUS EMAJÕE ÄÄRES

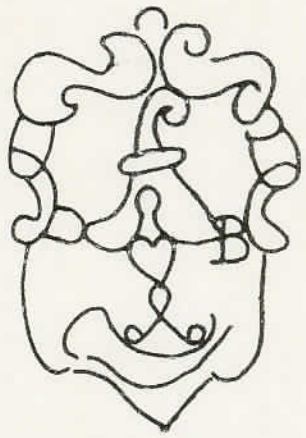
vad muudatused vesimärgil - kui algul lisas ta vesimärki oma initsiaalid, siis suhete halvenemisel ülikooli juhtkonnaga asendati isikut sümboliseerivad tähed üldtähtedega (PD), mis igati vastas valitsenud trüki- ja paberitootmise olukorrale Tartus. Seega on fikseeritud materjal küllaldane, et öelda: esimene eesti paberiveski asus Emajõe ääres ja omas Tartule sümboolset vesimärki.

Rõhutades veelkord, et vesimärkide täpne ülesjoonistamine õnnestus tänu trükiste samaaegsele restaureerimisele, sest vesimärgi asumine poogna paindes ei võimaldanud nende ärajoonistamist kõidetud kujul.

Teiseks tahaksin juhtida restauraatorite tähelepanu sellele, et pehastunud lehtede tugevdamine liimistusega, nende pressimine nõuab restauraatorilt ettevaatlikku lähenemist ja õige konserveerimine ei tohiks erineda graafiliste lehtede konserveerimisest (kuivatamine viltide vahel nõrga surve all jne.), sest ajaloolast huvitab nii vesimärgi reljeefsus kui ka paberi pinnakonarlus ka pärast konserveerimisoperatsiooni! Iga originaallehele omase tunnuse säilitamine rikastab meie ajalooteadusele vajalikku faktoloogilist materjali.

Seega osutub restaureerimine abiteaduseks paljudele (kunsti)ajaloolastele nii teose tehnoloogia, autorsuse kui ka vesimärkide tuvastamisel.

Endel Valk-Falk

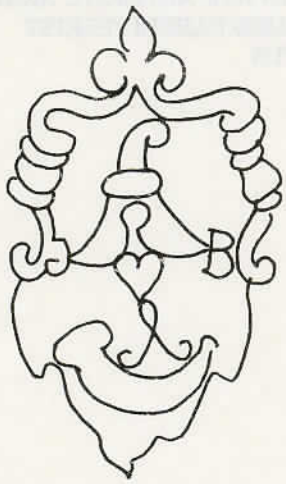


TAR I-5541,3,11

Vesimärgid ETAR konvoluudist I-5541:

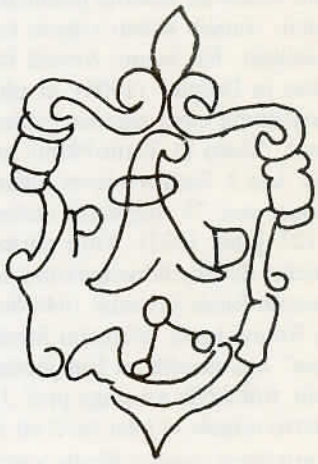
a) I-5541:3 Disputation Solennis De Justificatione hominis peccatoris poenitentis coram Deo... Dr. Andrea Virgino... Dorpati Livonorum. Excudebat JACOBUS PISTORIUS 1632

b) I-5541:12 Disputationum theologicarum prima, de Salvatore Nostro Jesu Christo,... Petri Goetscheinii... Dorpati Livonorum, Excudebat Jacobus Pistorius 1634

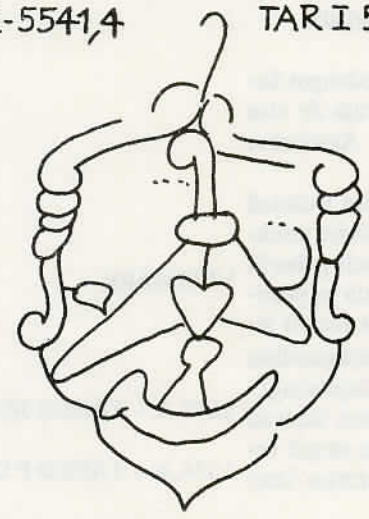


TAR I-5541,4

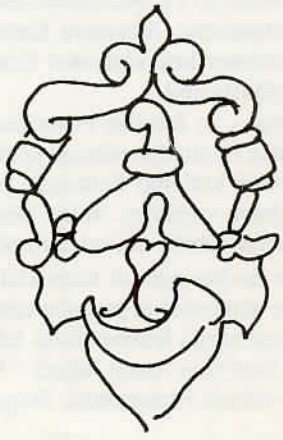
TAR I 5541,13,11-12



TAR I5541,12



TAR XII 947,1



TAR XII 947,3

Maalid Tallinna kodaniku elamus 16. ja 17.sajandil.

Viimasel ajal on ka meie ajalooteaduses võitnud uurimissuund, mis toetub massiliste arhiiviallikate kasutamisele. Heaks allikaliigiks on kodanike varaloendid ja testamendid, ning seda nii majandus-, kultuuri -, arhitektuuri-, kui ka kunstiajaloolisest aspektist. Tallinna Linnaarhiiv oma tohutu inventaariumide hulgaga ja seda isegi 16. sajandist, rääkimata hilisematest sajanditest, on uurijate tänuväärseks allikmaterjaliks, mis võimaldab nii huvitavaid üksikleide, kui ka välja tuua mõne kultuurinähtuse arengutendentse pikema ajavahemiku jooksul, koguni sajandite lõikes. Tallinna kodanikumaja sisustusega 17. - 18.sajandil, just varaloendite alusel, on tegelenud K.Kodres /Kodres, 1992/. Siin on lühidalt juttu ka maalide esinemisest sisustuse osana ja sotsiaalse staatuse näitajana.

Antud artikli eesmärgiks on jälgida kunstikogumise algstaadiumit ja arengut Tallinna kodanike hulgas 16.saj. algusest - 17.saj., lõpuni, temaatilisi eelistusi ja maalide tähistamiseks kasutatud terminoloogiat. Antud artiklis on kasutatud aigallikatena 16. ja 17. sajandi varaloendeid Tallinna Magistraadi arhiivist /TLA F.230. s. Ae .1-10; Bt. 1-14/. Oluline on see just sellepärast, et meil ei ole praktiliselt säilinud maale nii 16. kui ka 17.saj. erakogudest.

VARALOENDID

Inventaariumid jagunevad kahte säilikutegruppi /Ae ja Bt./ ning üksikjuhtudel varaloendid kattuvad. Enamasti kattub ka varaloendites leiduv materjal, kuid esineb juhtumeid, kus ühel juhul on maalid märgitud, teisel juhul mitte. Näiteks Bartholomeus Berneri varaloendis aastast 1604 /Bt.7. lk. 88p/ maale ei esine, kuid sama mehe varaloendis /Ae.8. lk. 21/ , on neid 2 - " *1 gemahlet Kunststück und 1 Salvator gemahlet*".

Silmatorkavalt erinev on näiteks maalide esinemistihedus ja arv kahes ajaliselt osaliselt kattuvas säilikutegrupis, nagu seda on /Bt.1-3, 1500 - 1595/ ja /Ae.1-6, 1530 - 1584/, kus esimesel juhul leidus 236 varaloendis maale vaid 7 juhul ning kokku 36, aga säilikutegrupis Ae esines 412 inventaariumis maale 30 juhul ja kokku koguni 100, kusjuures nendest portreid 13.

Varaloendid ei piirdunud ainult kodaniku majavarustuse loendamisega, vahel, kui tegemist oli kraampoodnikuga, on üsna detailselt ära toodud poe inventar, mis pakub huvitavaid andmeid näiteks graafikaga kaubitsemise kohta.

Võib tunduda vägivaldsena käsitleda maale isoleerituna elamust kui ruumi loovast tervikust ja interjöörist ning teistest esemetest kui elukeskkonnast - esindas ju maal nii oma omaniku maailmavaatelist suhtumist, oli representatiivse funktsiooniga (portree) ning tal oli ka dekoratiivne ruumikujunduslik aspekt.

Tallinna 16.-17. sajandi varaloendeid saab vaid harva lokaliseerida mingi kindla kinnistuna ning ka majaomaniku sotsiaalset staatust on tihti võimatu kindlaks teha, seepärast ei saa teha järeldusi, millise kodanike kiht maale eelistas.

16.sajandil varaloendites kasutatav terminoloogia on äärmiselt mitmekülgne ja ei ole seega üheselt interpreteeritav, mitmel juhul on raske määratleda, kas kasutatud termin tähistab tahvelmaali või mitte.

Alljärgnevalt on püütudki tutvustada 16.-17. sajandil maalide tähistamiseks kasutatud terminoloogiat ja selle tõlgendamisega seonduvat.

16. saj. kasutusel olnud terminid olid: *Tafell (defell), gemalede Tafel, vermalede Brede, Bildentafelke, Tafelbilde, Bild*, nendest "*Tafell*", "*gemalede tafell*", "*bild*" - on kasutusel olnud ka 17.sajandil.

Vaid 16.sajandiga piirdub terminite "*vermalet laken*", "*gemalet laken*", ja "*lakenbilde*" kasutamine. Terminid "*Konterfeit*" (*contrafett, abcontrafeiung*), "*Bildniss*" on kasutusel olnud nii 16. kui ka 17. sajandil.

"*Schilderey*" on Tallinna varaloendis esmakordselt kasutusel alles 17.saj. II veerandist. Levinud on olnud 16.saj. lõpul ja 17.saj. I poolel ka "*gemählet*"

(*gemählte*), vähem "*Mahlwerck*" ja "*Kunststück*".

TAFELL

Üks varasematest ja pikemaajaliselt kasutusel olnud terminitest on ***Tafell*** (*defell, dafell*) etümoloogiliselt lähtub keskkõrgsaksa "*tavelest*", lad.k. "*tabula*" (laud, tahvel, kirjutustahvel) /DUDEN, Das Herkunftswörterbuch 7,1963 :698/. Grimmide Deutsches Wörterbuch pakub lisaks eelnevatele sõna "*tafell*" vasteks veel tahvlit, kuhu on midagi kraabitud, kirjutatud, maalitud, alajaotusena maalimisel kasutatavat või maalitud puutahvlit, maali /Grimm, Deutsches Wörterbuch 1890 :13./. Niisiis võib tähistada "*tafell*" nii lauda, kui maali.

Tihtipeale esineb termin "*tafell*" varaloendis ilma täiendava omadussõnata, nagu näiteks Leyland Roddekese inventaariumis 1525.a. " *ein tafell*" /TLA F.230. n.1. s.Bt.1. lk.64p/ või näiteks H.Builikeni varaloendis 1539.a. " *ein tafell in dem dornitzen*" /TLA. F.230. n.1. s.Bt.1 lk.264/ ning Jung Massikeni varaloendis aastast 1552 " *eine lange tafell in dem dornitzen mit 2 upses*" /Ae.2. lk.201/. Oletatavalt võis nendel juhtudel tegemist olla söögilaua tüübiga, kus lauatahvel tõsteti jalgadele vaid söögi ajaks.

1532.a. leidub härra Henekese varade hulgas " *4 gemalede tafelen klen und grof*" - 4 maalitud tahvlit suured ja väikesed /Ae.1. lk.13/. Arvatavalt tähistab see juba tahvelmaali, nagu ka Marten Kuntzmanni varaloendis leiduvad "*2 vermalede brede* " 1569.a. /Ae.3. lk.165p/. Sama terminit " maalitud tahvlid" just maali tähistavana võib kohata veel ka 17.sajandil - nimelt Jacob Saxeni varaloendis 1647.a. " *6 gemahlte taffelen*" / Bt.10. lk.346p/.

Üsnagi eripärasena mõjub Hans Bartholtsi varaloendis aastast 1533 leiduv " *2 bildentafelke mit glas*"- 2 pilditahvlit klaasiga /Ae.1. lk.28/. Siinpuhul on tegemist tõenäoliselt klaastahvli kui maalipinna kaitsefunktsiooniga, nii klaasi, kui lõuend- ja siidlinasid kasutati tol ajal maalide kaitsmiseks tolmu ja valguse mõju eest / A.Dülberg. 1990:35/.

Hermann Plemekscheni varaloendis 1550.a. leiduv "*2 kleine tafelbilde*" /Ae.2. lk.142/ viitab maalile või reljeefile. Kindlalt tahvelmaali tähistab märge Jacob Spielmanni inventaariumis 1549.a. " *Ein tafel im Huse seine conterfeinig*" /Ae.2. lk.108p/ " - üks tahvel majas, tema portree. Sarnaselt tähistab "*tafell*" maali ka Bartholomeus Dalemanni varaloendis leiduv " *eine olde tafell darauf gemalet verkundigunge Marie*" 1549.a. /Ae.2. lk.134/, s.o. üks vana tahvel, millele on maalitud Maarja Kuulutus.

Raske on otsustada, mida tähistab puunikerdajaselli Gerdt Wipperingi varaloendis (1561.a.) leiduv " *eine nie tafell, sin meisterweck*" /Ae.3. lk.89/ 1513.a. skraaga oli nikerdajate üheks meistritööks ka mängulaud "*spielbrett*" , vahest on siinpuhul sellega tegemist. Ühe kraampoodniku varade hulgas 1540.a. leidub ka "*Hillig taffelen*" /Bt.1. lk.284/.

"*Hillig*", "*hilg*" - püha. Ka selle termini puhul ei hakka mingeid oletusi tegema, sest sellist terminit rohkem ei esine.

BILD

"***Bild***" - on samuti etümoloogiliselt mitmetähenduslik termin. Selle saksa ja madalmaade sõna päritolu on ebaselge. Keskkõrgsaksa keeles "pilt, kuju. näide", mdlm. *beeld* "maal, skulptuur, figuur". Praegu tähistab "*bild*" enamasti maalija ja graafiku tööd, harvemini kujuri (*Bildthauer*) oma . /DUDEN, Herkunftswörterbuch 1963:66/.

Deutsches Wörterbuch annab seletused:

1. Pildis sisaldub loova, kujutava , nikerdava käe läbi tekkiv teos.
2. "*Bild*" - on eelistatavalt inimese pilt ja tähistab inimese sarnasust oma kujule, kitsamas tähenduses nagu imago või effigies - portreed.
3. Algselt oli "*bild*" plastiline kunstitöö ja alles seejärel kanti tähendus tasapinnalisele joonistusele ja maalile. /Grimm, 1890:9/

Selle järgi omab termin "*bildt*" koguni 3 tähendust - portree, skulptuur ja maal. Tundub, et vähemalt 14.-15 saj. on ta meie allikates kasutusel enamasti plastika tähenduses /Lumiste, Kangropool, 1981/. 16.sajandil on asi veidi keerulisem ja see, kas termini all mõista skulptuuri või maali, tuleb iga üksikjuhtumi puhul eraldi otsustada.

Näiteks leidub Lydeke van Wyndi varaloendis aastast 1523 "*1 gemalet Margenbilde*" /Bt.1.lk.35p/. Tõenäoliselt on siin tegemist polükroomse Maarja skulptuuriga. Ilmselt on ümarplastika ka Laurens Sandersi varaloendis 1561.a. leiduv " *unser leuen frowen bilde*" ehk Jumalaema kuju /Ae.3.lk.92p/.

Thomas Eppenscheideni varade hulgas 1540.a. leidub aga " *6 bilde klein und groth*" . /Ae.2.lk.76p/, arvatavasti on siin tegemist siiski maalidega. Just

maalile viitab ka raami olemasolu, nagu näiteks Engel von Woersseni varaloendis esinev " *2 bilde, 7 bilde in ramen verfatet*" . Tegemist on ilmselt 9 maaliga, kus eristatud on lihtsalt raamiga ja raamita pildid /1553.a. Ae.2. lk.214/.

Hinrich Henekese inventaariumis aastast 1578, on määratluse aluseks olnud maalialus "*4 bilden in louwent und rahmen; 6 kleine oliefeure bilden in holte; 1 langkh bildt von louwent*"- 4 lõuendil maali raamis ; 6 väikest õlimaali puul, 1 pikk maal lõuendil /Ae.6. lk.35/.

Tundub, et just 16. sajandi II poolel on termin "*bildt*" juurdunud juba maali tähistavana. Samas tähenduses on termin olnud kasutusel veel 17.saj. alguses, sajandi II poolel asendab teda suures osas termin "*schilderei*".

Terminoloogiliselt huvitav on ka Dirick Wredenil leiduvad " *vif wandbilde*" /1558.a. Ae.4. lk.2p/, termin "*wandebilde*" tähistab nii seinamaali kui ka seinal rippuvat maali /Grimm, 1890:96/.

VERMALET LAKEN

Vaid 16.sajandiga piirdub termini "***vermalet laken***" kasutamine. Termin esineb juba väga varajastes varaloendites; 1503? "*item noch 2 vormalde laken*" /Bt.1. lk.13/, 1525 Lydeke van Wyndil " *1 gemalet laken*" /Bt.1.lk.35p/, 1542 .a. Hermann Hunikhusenil " *twee vermalet laken in Rhamen verfatet*" /Ae.2. lk.44p/,-- 2 maalitud lõuendit raamis, viitaks nagu lõuendalusel tahvelmaalile. Ka näiteks Jost Kocki varaloendis 1559.a. on "*1 vermalet laken* ", inventaariumis koos "*6 vermalde bilde*"-ga.

Teada on, et tolleaegse sisustuse juurde on kuulunud mitmesugused tikitud seina-, pingi jm. vaibad. 15.saj. Flandriast Hispaaniasse eksporditud artiklite hulka kuulusid ka nn. *gemalte Tücher*, mida sageli kasutati seinavaibaersatsina ning seinamaaliasendajana interjöörisisustuses /Koch 1967:58/. Ka Skandinaavias on lõuendile maalitud seinadekoratsioonide kasutamine, otsustades arhiiviallikate järgi, olnud levinud keskajast alates, koguni 18.sajandini välja. /Ekröth, 1993:135/. Võimalik , et ka Tallinnas on interjööris taolist seinavaibaasendust kasutatud ja "*vermalede laken*" tähistab just seda, sest "*gemalede (vermalede laken)*" on terminina sarnane Kochi "*gemalte duecheriga*". Skandinaavias on lõuendile maalitud seinadekoratsioon olnud maalitud kruntimata lõuendile liimtemperaga, mitte kaetud kaitsekihiga ega pingutatud raamile /Eckroth, 1993: 135/.

Meil näib viitavat lõuendalusel tahvelmaalile just raami olemasolu, nagu eelpoolmainitud Hermann Hunikhuseni varaloendis 1542.a. Terminite "*vermalet laken*" ja "*Tüchleinmalerei*" arengulist seost lõuendalusel tahvelmaaliga tuleb täpsustada edaspidi.

Sama termini kõrval on kasutatud ka terminit " *hillig laken*", mille sisu jääb samuti segaseks. Näiteks esineb Hans Schotteleni varaloendis 1547.a. "*2 kleine vermalede narre* (katkist) *laken*" ja "*3 hilg laken*" /Ae 2. lk.99/. Joachim Wrateni varaloendis aastast 1529 leidub " *3 gemelede hillig laken*" /Bt.1. lk.148/. Simon Fünfleutneri poe varade hulgas aastast 1567 leidub lisaks värvidele ja tärpentinile ka "*etliche lakenbilde*". See üsna erandlikuna esinev termin viitab lõuendalusel maalile. Kas tõesti on see märk, et kraampoodnikud ka maalidega kaubitsesid? /Ae.3. lk.147/.

KONTERFEIT

Terminoloogiliselt kõige vähem komplitseeritud on olnud termin "***Conterfeit***", üldjuhul portreed tähistavana. Ebatraditsiooniliselt on seda kasutatud tähistamaks kahte " viljadega pilti" (tõenäoliselt natüürmorti) Elert Thiele varaloendis " *2 Conterfeyen von gemahlen früchten*" /Bt.12 (IV) lk.40p./.

"*Konterfeit*" 16.sajandist alates tähistab portreed, kujutist, pilti. Põhineb laenul pr.k. "*conterfeit*" -- jäljendatud, kopeeritud, lähtub hilis- lad.k. "*contra facere*". "*Abkonterfeien*" - jäljendama, kopeerima. /DUDEN 1963:357/. Meil leiab termin esmakordselt portreed tähistavana kasutust 1549.a. Jacoby Spielmanni varaloendis.

BILDTNISS

Portreed tähistavana on kasutusel olnud ka termin "*bildtniss*" (meil esmakordselt 16.saj. lõpus, ja ka 17.sajandil esineb vaid üksikjuhtudel).

SCHILLEREY

Alates 17.saj. II poolest vastandub "*conterfeitile*" (portreele), temaatiliselt ülejäänud maale (maastik, natüürmort, allegooriline, ajalooline maal) hõlmav "***schillerey***" ja meil seni esinev tohutu terminoloogiline mitmekülgsus ühtlustub.

" *Schildern*" keskalamsaksa keeles maalima, värvima, tähistas algselt vapimaalija tegevust. "*Schilderei*", madalmaade " *schilderij*" tähistas maali

/DUDEN. 1963:604/. Erandlikult esineb 1657.a. Hinrich Dellingshauseni varaloendis "*schillerey*" ka portreed tähistavana " *4 Schillereyen als Hinrich Dellingshausen, dessen Hausfrau, Caspar Murian und Olof Danielsson*" /Bt. 10. lk.480/. See on küll üksikjuhtum, kuid ikkagi tekib küsimus, kui ühes varaloendis on kirja pandud vaid "*16 Schillereyen*" /B.Flasskampf, 1658 Bt.11 /, kas võis nende hulgas olla ka portreid või mitte?

RUSCHE BILDE

Mõningatel juhtudel on inventaariumides kasutatud tähistusi, mis näivad viitavat maali päritolule. Üheks selliseks on termin "*russche, russisch bilde*". Näiteks 1533.a. leidus Hans Bartholtsil " *In der dornitzen 1 rusch bilde*" (Ae.1. lk.28). 1591.a. Hans Makeprangil lisaks paljudele teistele maalidele ka " *3 russisch bilden*" /Bt.3. lk.101/. 1604.a. Caspar von Drentelenil " *6 russische bilder klein und gross*" /Bt.7.lk.33/, 1615.a. Hans Dellingshausenil " *ein reussisch bild*" /Bt.7.lk.42/. 1655.a. Caspar Koitenbraweril "*ein reussisch bild*" /Bt.10.VI. lk.453p/.

Kas võis selle terminiga olla tähistatud ikoon või lihtsalt vene päritolu pilt, on raske öelda. igaljuhul esineb termin muutumatul kujul nii 16. kui 17.sajandil.

Päritolule viitab ka Caspar Meieri varaloendis leiduvad " *2 alte holländische bilder* " - 2 vana hollandi maali 1657.a. /Bt.10. lk.430/. Heinrich Böcker on lisaks mitmele muule maalile omanud ka " *3 Stück alt frensche conterfeien in schwarzen Rahmen, 1 dito sogar klein*" - 3 vana prantsuse portreed, 1 väike /1668.a. Bt.12. lk.60p/.

1670.a. leidus Friedrich Taube portreedekogu hulgas ka " *ein alt französisch conterfeit mit H.M.U.M*" - üks vana prantsuse portree, tõenäoliselt koos kas meistri, maali tellinud või sellel kujutatud isiku initsiaalidega /Bt.12. lk.3p/.

Varasemad maalid, maalikogude suurus 16. ja 17. sajandil.

VARASEMAD VARALOENDIS LEIDUVAD MAALID

Juba 1523.a. leidus Lydeke van Wyndi /Bt.1. lk.35p/ varade hulgas: "*in der dornitzen - 1 gemalet laken; Marien bodeschop gemalet; ein Veronica; 1 gemalet Margenbilde*", kui viimatimainitu puhul on tõenäoliselt tegemist Neitsi Maarja skulptuuriga, siis nagu juba eelnevalt mainitud, on " *Marien bodeschop gemalet*" arvatavalt tahvelmaal Maarja Kuulutuse stseeniga, nn. Veronica ehk Veronika rätt võis olla nii maalitud kui nikerdatud ja "*gemalet laken*" võis tähistada nii lõuendalusel maali kui ka maalitud seinavaibaasendajat.

1532.a. härra Heineckese varaloendis leiduvad " *4 gemalede tafelen klen und groth*" /Ae.1.lk.13/ - 4 maalitud tahvlit väikesed ja suured, tähistavad ilmselt puitalusel maale.

1533.a. Hans Barthotlsi varade hulgas leiduvad dornses ka: "*1 gemalet crucefix; noch 2 bildentafelke mit glas; 1 rusch bilde*" /Ae.1.lk.28/.

1544.a. Thomas Eppenscheidenil aga juba " *6 bilde klein und groth*" /Ae.2. lk.76p/ - 6 pilti , väikesed ja suured.

1553.a. Engel von Woerssenil /Ae.2. lk.214/ " *2 bilde, 7 bilde in ramen ver-fatet*", - 2 pilti, 7 pilti raamis.

Keegi kaupmees Engel von Foerssen palus 1552.a. kirjas oma Hamburgis elavale vennale , osta talle "*keisri, kuurvürsti ja inglise kuninga portreed*" /Kodres, 1992 :66/, vahest on tegemist sama isikuga.

1554.a. st Gert Snelle varaloend sisaldab: " *ein Marrwe bilde* (Neitsi Maarja skulptuur); *item ene grafendga ohne rame*; *item noch ein gemelte in rame*; *item noch 4 bilden*" /Ae.3. lk.5./. Tundub, et siin on tegemist vähemalt 6 maaliga.

1563.a. Engelbrecht van der Lippel : " *2 vermolde laken; 4 nye contrafeninge olieferue; und Engelbrechts van der Lippen contrafehung*" /Ae.3. lk.113), s.o. 5 portreed.

1578.a. Hinrich Henekesel /Ae.6 .lk.35/ juba 12 maali, s.o. väike kunstikogu.

1591.a. Hans Makeprangil /Bt.3.lk.101/ oli: " *3 russisch bilden; 2 contrafeining, 2 lange bilden an der wande*"- 3 vene pilti (ikooni?), 2 portreed ja 2 pikka pilti seinal.

1593.a. Borries Mölleril /Bt.3. lk.122/ " *5 gemelte, die 5 Sinne genannt,*

noch 4 conterfeidet und 3 olde bilden" s.o. juba vähemalt 12 maali.

MAALIKOGUDE SUURUS 17. SAJANDIL

Siit nähtub, et kunstikogude soetamine on oma alguse saanud juba 16.saj. keskpaigas, kuigi keskmine esinemistihedus on muidugi harvem kui 17.saj. alguses. Kogude olulist suurenemist võib aga täheldada just 17.saj. 30 - 50. -ndatel aastatel (vt. tabel I) ja seda tõusvas joones sajandi lõpuni välja.

1617.a. on Moritz Schroeder omanud " *12 auf holz gemalte bilder, gross und klein*" /Ae.9. lk.4/ -- 12 puule maalitud pilti, väikesed ja suured.

Friedrich Krüdeneri lese varade hulgas on 1625.a. olnud ka " *ein Contrafeit, 5 gemählten, 8 grosse Stücke gemein Mahlwerck auf alt leinen vermahlet*" - 1 portree, 5 maali ja 8 suurt maali lõuendil, s.o. kokku 14 maali /Bt. 9. lk. 25, 27, 30/.

1626.a. Frau Stieppelsenil " *14 alte bilder*" /Bt.9lk.7./, s.o. 14 vana pilti.

1658.a. Floris Jutil /Bt.11.lk.152p./ 13 maali.

1659.a. Doktor Hartmann Bramannil /Bt.11. lk.202/ " *59 St. Schildereyen , welche gross und klein, wie auch teils mit Rahmen und ohne*", s.o. 59 maali, suured ja väikesed, raamiga ja ilma. Et nad on asetsenud kastis, on tegu tõenäoliselt siiski miniatuuridega.

1668.a. leidus kaupmees Adrian Römeri varaloendis /Bt.12.lk.83/ "*29 St. Schillereyen im Vorhause, noch 19 Schillereyen gros und klein*", kokku niisiis 45 maali.

Kuivõrd inventaariumides ette tulevad maalid on suhteliselt harva n.ö. lahti kirjutatud, enamasti alles 17.saj. II poolel, pole võimalik statistiliselt objektiivset pilti luua, missuguse temaatikaga maale Tallinna tavakodanik enam eelistas. Kui 16.saj. võib maalid laias laastus temaatiliselt 3 gruppi jagada (religioosne , portree, allegooria) , siis 17.saj. lisanduvad nendele maastik ja mütoloogilise sisuga maalid.

Religioosse temaatikaga maalid 16. ja 17.saj.

Siit käsitlusest on välja jäetud ebaselge terminoloogilise määratlusega objektid nagu "*hilg laken*" ja "*hillig taffelen*".

MAARJA KUULUTUS

Lisaks juba eelnevalt ära mainitud Lydeke van Wyndi varaloendis leiduva Maarja Kuulutuse stseeniga maalile 1523.a. /Bt.1. lk.35p/, leidus ka Bartholomeus Dalemannil 1549.a. inventaariumis " *eine olde tafel, darauf gemalet Verkundigunge Marie*" /Ae.2. lk.134./ - üks vana tahvel, millele on maalitud Maarja Kuulutus.

1550.a. /Ae.2. lk.151/ Heinrich Steuersi inventaariumis leidus " *ein Jesus bildeken in enem Laden*" , analoogselt 1553.a. Polest van Bekil /Ac.2. lk.223/ " *2 Jesus bildek*".

Meinhardt Drease varaloendis aastast 1567 /Ae.3. lk.137/ "*2 Marien tafel*".

1594.a. proua Spickersil /Bt.3. lk.143/ " *2 alte Jesu bildgen*".

1604.a. Bartholomeus Berneri varade hulgas /Ae.8. lk.22/ " *Salvator gemalet*".

1621.a. Claus Hetlingil " *2 gemelte taffelen an der Wandt von des heiligen Christi*" /Bt.8. lk.13p./

1641.a. Hans Hembseni varaloendis leiduvad lisaks teistele maalidele ka 1 Püha Kolmainsuse pilt ja 1 Kristuse pilt " *ein gemahlet Stück von Heiligen Dreifaltigkeit, ein Salvatoris Angesicht*" /Bt. 10. lk.263/

1668.a. Hinrich Bröckeri kogus " *5 St. grosse Schildereyen , so des Apostels Johannes, Thoma, Petri und Juda, wie auch Maria Conterfeyen gewesen*" 5 suurt maali, apostlid Johannes, Toomas, Peetrus, Juudas ja Maarja. /Bt.12. lk.62p/.

1670.a. Friedrich Taubel lisaks hulgale portreedele ka 1 Kristuse pilt (*Christi bild*) /Bt.12 lk.3p/.

Ka 17.sajandil võis religioosse temaatikaga maale siiski ka rohkem esineda ning need olid varaloendis paigutatud lihtsalt mõiste "*Schilderey*" alla.

Privaatportree 16. ja 17. sajandil.

VARASEMAD PORTREED VARALOENDIS

16.sajandil on tavaliselt majaomanikku kujutavad portreed ka nimeliselt ära toodud, ära märkimist leiab 11 korral kokku 21 portreed.

Kõige esimene ära märgitud portree leidus Jacoby Spielmanni varaloendis aastast 1549 /Ae.2. lk.108p/ "*1 Tafel im Huse seine Conterfeinig*".

1555.a. Lambert Pothpieteri varaloendis leidus " *Lamberts contrafei*" /Ae.3. lk.17p/.

Nagu eelpool juba mainitud, leidus Engelbrecht van der Lippel 1563.a. lisaks enda portreele veel 4 uut ôlivärvidega maalitud portreed - " *4 nye contrafehnunge oliefarue und Engelbrechts van der Lippen contrafehung*" /Ae.3. lk.113/.

1567.a. leidub Hans Frilingksi varaloendis " *eine tafel darinnen selig Frilinges contrafehnung*" /Ae.3. lk.150p/.

1578.a. Hinrich Henekese inventaarium sisaldab lisaks 11 muule maalile lôuendil ja puidul ka " *Hinrich Henekens contrafeiung*" /Ae.6. lk.35/.
Jeremias Römeri varade hulgas leidus 1579.a. ka " *Jeremias Römers Abcontrafeiung in einer gedreihten buxen* (pükstes)" / Ae.6. lk.65p/. Siinpuhul on tegemist tôenäoliselt 3/4 portreega. Tavaliselt on maalide formaatide iseloomustamiseks kasutatud vaid omadussônu pikk, väike vôi suur.

1580.a. sisaldab Hans Tarcki inventaarium /Ae.6. lk.88/ " *noch 2 vermalde bilde, dat ene ist sein contrafey*" - veel 2 maalitud pilti, üks on tema portree.

Hans Makeprangi varaloend sisaldab lisaks teistele maalidele 2 portreed /1591.a., Bt.3. lk.101/ ning Borries Mölleri inventaarium 1593.a. 4 portreed /Bt.3. lk.122/.

Antud andmetest järeldub, et privaatportreede omamine on Tallinnas juba 16.sajandi II poolel suhteliselt tavaline nähtus. Siin tuleb ära märkida seda, et hiliskeskajal ja renessansi ajastu alguses ei olnud privaatportree algselt môeldud seinale riputamiseks. Nii Itaalias, Madalmaades kui ka Saksamaal oli alates 15.saj. 40.-50.-ndatest aastatest kuni 16.saj. 70.-ndateni tavaks suletavaid portreediptühhone - triptühhone, samuti klapp vôi lükandkaanega üksikportreid ja eelkôige maalitud tagaküljega üksikportreid säilitada suletuna, tihti hoiti neid spetsiaalsetes vutlarites vôi puukastikestes /Dülberg, 1990: 1/.

Tuntumatest vôiks näitena tuua Jan van Eycki 1434.a. maalitud "Abielupaar Arnolfini portree" kui marmorimitatsiooniga klapptiibadega abieluportree ning Düreri, samuti algselt suletav, ema ja isa paarisportree 1490.a. /Dülberg, 1990:78/. Koos maalipinnal, raamil, tagaküljel vôi tiibadel asetsevate maalil portreteeritud isikute vappide, deviiside, nimede, sünnidaatumite ja muude atributiivsete maalingutega, oli ta omamoodi intiimse perekonnadokumendi funktsioonis ja ei olnud môeldud pidevaks esitlemiseks.

PORTREE 17. SAJANDIL

16.saj. II poolel lôuend- ja suuremaformaadilised puitalusel portreemaalid on juba enamjaolt seinale kinnitatud, seega omandab ka privaatportree aina suurema representatiivsuse, kaotades oma esialgse funktsiooni "isikliku dokumendina" ja muutudes n.ö. "kunstiteoseks". Autonoomse privaatportree areng on tihedalt seotud tugevneva individuaalse eneseteadvusega /Dülberg , 1990 : 19,169/.

Nii nagu maalide arv kogudes tervikuna, tôuseb ka portreede arv kogudes just 17.saj. II veerandist alates. Vaid lähemate sugulaste ja esivanemate portreedele lisanduvad sajandi II poolest sôprade ja tuttavate portreed (tôenäoliselt saab laiema leviku portreede kinkimise tava).

Suurima portreedearvuga 17.saj. I veerandil paistab silma maalija Hans Wike /Kangropool, 1994:122./, kelle inventaariumis /Bt.8. lk.10. 1620.a./ leidub kogunisti 12 portreed.

1654.a. Joachim Goldbergi varaloendis leidub " *8 St. alte conterfeyten*" /Bt.10. lk.460p/.

1658.a. Floris Jutil - 7 portreed /Bt.11 lk.152/.

1670.a. F.Taubel- 9 portreed /Bt.12. lk.3p/.

1671.a. Kaupmees Jürgen Schadel - 16 portreed /Bt.12 II, lk.107p/.

1672.a. Gotthard von Renttelenil "*14 brustbilder von freunden und verwandten und 4 kleine brustbilder*"- 14 sôprade ja tuttavate rinnaportreed ja 4 väikest rinnaportreed. /Bt.12. lk.131p/.

1675.a. Elert Thielel - 7 portreed /Bt.12. lk.40p/.

1680.a. Michael Paulsenil lisaks Rootsi kuningate portreedele veel 12 muud portreed /Bt.13. lk.218/.

1688.a. Friedrich Arpenbeckil "*10 neue und 2 alte conterfeiten, 1 kleine dito*", s.o. 13 portreed.

Et portree on terminoloogiliselt kôige selgepiirilisem on portreede arvu statistilist suurenemist kogudes kôige lihtsam jälgida. Tôenäoliselt meilgi sarnaselt muu Euroopaga saavutab portree 17.saj. II veerandist peale eelispositsiooni teiste temaatikatega vôrreldes.

Portreed kuningatest ja kôrgematest vôimukandjatest.

Tundub, et ka Tallinnas on olnud traditsioon omandada kogusse valitsejate ja kôrgemate vôimukandjate portreid olnud üsna varajane. Esimene sellelaadne fakt oli juba mainitud Engel von Foersseni näol aastal 1552.

1586.a. Caspar Reigeri varaloendis leidus " *Herzog Caroly aus Schweden bildtniss*", s.o. tulevase Rootsi kuninga Karl IX (kuningaks krooniti 1604.a.) portree, kes oli tol ajal Soome, Södermannlandi ja Värmlandi hertsog /Bt.3. lk.70/.

1638.a. leidus hôbesepp Derentali kogus lisaks tema enda, tema naise ja 3 tütre portreele ka kolme hollandi printsi portreed " *Drei kunterfeiten der 3 Prinzen von Holland* " /Bt.10. lk.206/ Arvatavasti olid need Oranje printsid Willem I, prints Mauritz ja Frederic Henric.

Portretist Hans Hembseni varade hulgas leidus ka Taani kuningas Christiani (III vôi IV) portree -" *ein Stück so das Königs von Denmarck contrafett*" /Bt.10. lk.263/. Taani kuninga Christian IV portreed vôib kohata hiljem ka Margaretha Holsteni kogus /Bt.12. lk. 43p/.

Rootsi valitsejatest on esindatud kôik kuningannad ja kuningad:

Karl XI (3 korral) - 1671 .a. J.Schade kogus /Bt.12. lk.107p/ ja 1675.a. E.Thiele kogus /Bt.12. lk.140p/ ning 1680.a. M.Paulseni kogus /Bt. 13. lk.9/.

Karl X Gustav (2 korral) - 1658.a. F.Juti kogus /Bt.11. lk.152/ ja 1671.a. J.Schade kogus.

Kuninganna Kristiina (2) - 1658.a. F.Jut ja 1675.a. E.Thiele kogudes.

Karl IX (2) - 1586.a. C.Reigeri kogus; 1680.a. M.Paulseni kogus

Gustav Vasa (1) - 1680.a. M.Paulseni kogus.

Johann III (1) - 1680.a. M. Paulseni kogus

Gustav II Adolf (1) - 1674.a. M. Holsten I kogus /Bt.12. 43p/

Hedvig Eleanora (1) - 1671.a. J.Schade kogus.

Allegoorilised , mütoloogilised ja Vana-Testamendi süzheed.

Need süzeed on eraldi ära märgitud harva, kuid tôenäoliselt esinenud sagedamini.

1593.a. on Borries Mölleri varade hulgas leidunud 5 allegoorilist maali /Bt.3. lk.122/ " *5 gemelte, der 5 Sinne genannt*", 5 meelt- kompimine, kuulmine, nägemine, haistmine, oli äärmiselt armastatud allegooriline teema 16.-17.saj hollandi, flaami maalikunstis, tavaliselt kujutatud naisefiguuridena, kas ühes kompositsioonis vôi seeriatena.

5 SINNE

1610.a. Wilhelm Hölcki inventaariumis lisaks teistele maalidele ka " *7 bilden auf Leinwand, darauf die sieben freie Künste*" /Bt. 7. lk.23/ ehk 7 maali lôuendil, 7 vaba kunsti (aritmeetika, astronoomia, dialektika jt.) Esinevad samuti nii üksikkompositsioonide kui ka seeriatena.

SIEBEN FREIE KÜNSTE

Tôenäoliselt kuulub allegooriliste maalide hulka ka üks Hans Hembseni kogus olev last kujutav maal " *ein stück darauf ein kind so die Sterblegkeit*" /Bt.10. lk.263/.

1658.a. Floris Juti inventaariumis leidub ka lisaks portreedele 1 prohvet Jesaja lugu " *1 historija von Jesaja* " ja 1 mütoloogiline maal " *1 Schilderey von Cupidine und Venere*" /Bt.11. lk. 152/.

1670.a. leidus Friedrich Taubel 1Vana Testamendi teemaline maal " *ein Joseph historia*" /Bt.12. lk.3p/.

1698.a. on härra Mülleri inventaariumis mainitud 2 ajaloolist maali " *2 historie stück*" /Bt.14./.

Maastikumaal

Eraldi leiab maastikumaal äramärkimist vaid 3 korral, kuid arvatavasti esines neid tunduvalt rohkem.

LANDSCHAFT SCHILDEREI

Esmakordselt on iseseisvalt mainitud 1658.a. Floris Juti varaloendis "*ein klein landschaft schilderei*"- üks väike maastikumaal /Bt.11. lk.152/.

1671.a. leidus ka kaupmees Jürgen Schadel 1 maastik " *eine landschaft in einer länglichen Rahme*" /Bt.12, lk.107p/.

1698.a. J.Mülleril 6 maastikku " *6 St. Schildereyen an landschaft*".

Omaette erandiks jäävad Hans Hembsenil leiduvad meremaalid " *2 gemahlte Stück von Schiffahrt*" /Bt.10. lk.263/.

Graafika.

Tundub, et ka graafika - s.o. joonistused (?), vaselôiked, puulôiked, on juba üsna varakult ka tavakodaniku kogumisobjektiks muutunud, ja seda nii üksiklehtede kui illustreeritud raamatute kujul. Terminoloogilise määratlematuse tôttu on raske öelda, missuguse tehnikaga konkreetselt tegemist vôis olla , seda eriti 16.saj.

PAPPIRNE BILDEN

1563.a. leidub Engelbrecht van der Lippel lisaks maalidele " *1 hupen pappieren bilde*" 1 hunnik (hulk) paberil pilte /Ae.3. lk 113p/.

1580.a. Hans Tarcki inventaariumis leidub ka " *noch ein buch mit allerley Kunststücken*" /Ae.6. lk.88/.

1582.a. Cordt Kechleri poe inventari hulgas " *12 kleine pappirne bilden*" / Ac.6. lk.133p/.

1583.a. Johannes Haulersi varade hulgas " *etliche kleine pappirne bilden*" väikesed paberil pildid /Ac.6. lk.141/.

1616.a. Wollmar Mölleril " *9 gepappde bilder*" /Bt.7. lk.16p/

1620.a. Hans Maalijal /Bt.8. lk.11/ : raamatutest " *in der einen biblischen figuren des alten Testaments Virgilis Solis; noch ein buch von allerley Kupferstücken nebenst den Perspektiven Johann Friesen* (Johannis Vredemann Frisii (Vredeman de Vries). Perspektive, gedruckt zu Leiden und Haag, lat. und holländ. von Heinr. Hondio, 1604) - perspektiiviôpetuse käsiraamat /E.Berger 1961:487/ "*1 alt zerrissen Wapenbuch in folio*" ning "*etliche Kupferstücke, darunter die 12 Apostels*"

Arvatavasti on ka meie kunstnikud kasutanud graafikat eeskuju allikana.

1626.a. on Heinrich Wörenhowen omanud " *38 etliche Kupferstücke in effigium*" /Bt.9. lk.38/ - 38 vaselôiketehnikas portreed.

1633.a. leidus Niels Jonsonsil sahtlis " *4 klein Kupferstück, illuminiert*" (Bt.10. lk.133) c. 4 väikest toonitud vaselôiget.

1652.a. Jean Cordier (prantslasest kraampoodnik) poe varade hulgas leidus kokku" *118 illuminiert Kupferstück*" (Bt.10.lk.415).

1655.a. Andreas Rutingsi lese (poodnik) poe inventari hulgas esines ka " *18 St. alte holländische illuminierte Bilder*" - 18 vana toonitud hollandi pilti, kôige tôenäolisemalt vasegravüüri. (Bt.10.lk.443).

1675.a. on Elert Thiele kogus olnud ka 2 raamitud vasegravüüri Prantsuse kuningast ja tema vennast " *2 Kupferstück des Königs in Franckreich und seines Bruders in Rahmen gefasset*" (Bt.12.lk.40p) ning lisaks neile 2 vana pärgamenti köidetud vaselôigetega raamatut "*2 alte bücher in pergamen eingebunden mit Kupferstücken; 1 altes grosses Buch so mit allerhand Abrisse von Kupferstücken; ein Jägerbuch mit Kupferstücke und 1 buch genannt Bilderschule*"

Tôenäoliselt on saksa ja hollandi päritoluga vaselôikeid ja muud graafikat levitanud ka kraampoodnikud.

Kokkuvôte

Viitaksin siinjuures L.Campbelli artiklile - The Art Market in Southern Netherlands in 15.century, The Burlington Magazin ; Volume XVIII, 1976.nr. 877. Baseerudes oma töös samuti linnakodanike inventaariumidele 15.-16.saj., väidab autor, et pole pôhjust alahinnata rikaste linnakodanike kui kunstimetseenide osa kunsti tellimisel. Oli täiesti loomulik omada maale ja isegi tol ajal

mitut maali, eelistatud olid sealjuures lôuendalusel maalid kui suhteliselt odavamad, ja seda juba 15.sajandil. (Campbell 1976:190). Täpselt sama võib tegelikult väita Tallinna 16.saj. kodaniku kohta. Maalide omamine oli suhteliselt tavapärane, vähemalt 16.saj. II poolel, ning võib täheldada juba väiksemate maalikogud kujunemist. Keeruline on kindlaks teha tolleaegseid temaatilisi eelistusi , arvatavasti olid selleks religioosne, allegooriline maal ning portree. 17.saj. jooksul saavutab portree juba eelisseisundi. Väga keeruline on kindlaks teha maalide päritolu, olid need siis kohalike meistrite tööd, või tellitud, ostetud mujalt. Praktiliselt on seniajani teadmata, kuidas toimis kunstiturg meil, kas tegemist oli ainult ateljeetellimustega tsunftisüsteemi raames, või sai maale osta ka laatadel ja kraampoodnike poest. Oli ju juba 15.saj. kunstikaubitsejad Saksamaal ja Madalmaades spetsialiseerunud. Campbell väidab ka seda, et juba 15.sajandil Madalmaades enamus maale, mis osteti, ei olnud tellimustööd /Campbell 1976:191/.

Suure tõenäosusega võib siiski väita, et Tallinnas tavakodaniku privaatportree loojaks on olnud kohalikud meistrid. 16.saj. keskel tegutses (1541-52) siin maalija ja portretist Caspar Streuss /Kangropool 1994:119/, keda oleks Rootsi kuningas Gustav Vasagi meelsasti oma õukonna portretistina näinud, samuti maalija Lambert Glandorp (Kangropool, 1994:118).

Sajandivahetuse tuntumatest meistritest meil võiks mainida nii Hans Maalija /Kangropool, 1994: 119/ kui ka Christian Frieset. /Kangropool, 1994:120/, piisavalt professionaalseid maalijaid leidus Tallinnas ka 17.saj. II poolel - Hans ja Albrecht von Hembsen, Peter Wichertes, Matthias Artz, Johannes Aken, ning loomulikult E.W.Londicer jpt. /Kodres, 1994/.

Niisiis võib oletada, et ka siin leidus kunstitellimuste jaoks nii piisavalt nõudlikku publikut, kui selle valmistamiseks vajalikke meistreid.

Kunstikogude arvukuse ja neis leiduvate maalide arvu kasv 17.sajandil näitab ühelt poolt nii kodaniku iseteadvuse, väärikuse ja jõukuse kasvu, vajadust representeerida ennast ja oma suguvõsa, kui rõhutada oma riigitruudust (paraadportreed) ning kasutada maale lihtsalt interjöörikujunduslikust aspektist lähtudes.

Pia Ehasalu

Kasutatud arhiiviallikad ja kirjandus:

TLA. Tallinna Magistraadi arhiiv, F. 230.s.1.
Tallinna kodanike varaloendid 16.-17. sajand. Bt.1-14; Ae.1-10.

E.Berger.Istorija razvitija tehniki masljanoi zhivopisi, Moskwa,1961.
DUDEN. Das Herkunftswörterbuch. Wien/Zürich, 1963
A.Dülberg. Privatporträt. Berlin, 1990.
Grimm. Deutsches Wörterbuch. Leipzig, 1890
L.Campbell. The Art Market in Southern Netherlands in 15 century, The Burlington Magazin. vol.18,1976. lk.188-198.
M.Ekroth. The Study and Conservation of Glue paintings on Textile: 18th and 19th Century
Painted Wall Hangings from Southern Sweden, ICOM Committee for Conservation, 1993, Vol.I., lk.135-140.
R.Kangropool, M.Lumiste. Tallinna maalijad ja puunikerdajad 14 ja 15.saj., Kunstiteadus ja kunstikriitika 4, Art.kogumik.1981, lk. 155-177.
R.Kangropool. Tallinna maalijad ja puunikerdajad 1530 - ca 1640, Kunstiteaduslikke uurimusi 7, 1994, lk.113 -133.
G.F.Koch. Die Kunstausstellung. Berlin 1967
K.Kodres. Tallinna maalijad 17 ja 18 sajandil, Kunstiteaduslikke uurimusi 7, Tln.1994, lk.134 - 155.
K.Kodres. Elamuinterjöörist ja selle sisustusest Tallinnas 17 - 18.saj., Vana Tallinn II(VI), 1992, art.kogumik , lk.51 - 77.

Säilik	Invent. arv	Maale esineb	Maale kokku	Port-reed	Paraad--porteed	Muud maald	Maas-tikud	Religioos-sed pildid	Allegoorilised, ajaloolised, jms.
Bt.1501-1575	181	4	12					4	
Bt.2.1575-1577	6								
Bt.3.1578-1595	49	5	24	7	1	19		3	5
Bt.4.1595-1598	5								
Bt.5.1598-1600	5	1	2	2					
Bt.7.1601-1617	108	5	28	2		7			7
Bt.8.1620-1621	19	2	14	12		2		2	
Bt.9.1622-1628	31	4	35	4		8			
Bt.10.1628-1657	119	23	129	45	4	24		5	
Bt.11.1658-1668	54	5	111	12	2	6	1		2
Bt.12.1668-1679	48	9	140	59	7	34	1	6	2
Bt.13.1680-1688	32	13	108	50	5	13			
Bt.14.1689-1700	35	7	65	31		8	6	2	
Ae.1.1530-1534	20	2	7						
Ae.2.1540-1558	120	10	32	1				4	
Ae..3.1553-1571	201	13	42	9				4	
Ae.6. 1578-84	65	5	19	3				1	
Ae.7. 1603-1605	23	1	13	2					
Ae.8.1604-1617	14	1	2					1	
Ae.9.1617-1618	10	3	18	2					

Tabel II

Suurim maalide arv ühes kogus:

Bt.3.	12	Borries Moeller 1593
Bt.5.	2	Hans Starck 1598
Bt.7.	7	Willem Hölck 1610
Bt.8.	12	Wieck Hans Maler
Bt.9.	14	Fr. Stieppel 1626
Bt.10.	11	H.Bautzen 1656
Bt.11.	59	H.Bramann 1659
Bt.12.	45	A.Römer 1668.
Bt.13.	24	nimeta inventaarium 1687
Bt.14.	11	J.Müller 1698

Tabel III

Enim portreid ühes kogus:

Bt.3.	4	Borries Moeller 1593
Bt.5.	2	Hans Starck 1598
Bt.8.	12	Wieck Hans Maler 1620
Bt.9.	1	Fr.Krüdener 1625
Bt.10.	8	Joachim Goldberg 1654
Bt.11.	7	Claes Böcken 1659
Bt.12.	18	Gotthard von Renttelen 1672
Bt.13.	16	Michael Paulson 1680
Bt.14.	10	Hinrich Blanckenhagen 1691

Maalijad Tallinna Mustpeade Vennaskonnas, vabameistrid ja kunstnike eneseteadvuse tôus 17.sajandil.

Tallinna 17.sajandi kunstielu uurimiseks on allikmaterjale üsna napilt. Tallinna Linnaarhiivis säilitatakse Tallinna rae ja maalijatetsunfti vahelist kirjavahetust /TLA F.230.n.1.s.Bf.33.III/, milles tôstatub pôhiprobleemina esile Tallinna maalijatetsunfti ja mitmete Tallinnasse tulnud maalijate-vabameistrite vaheline vastuolu.

Hamburgi Riigiarhiivis /Hamburger Staatsarchiv, edaspidi HS/ säilitatakse deposiidina Tallinna Mustpeade Vennaskonna fondi /HS 612-2/6/. Nimetatud fondi uurimise käigus leidus uudset teavet, mis aitab valgust heita kunsti ja kunstniku seisundile 17.sajandi Tallinnas. Järgnevalt esitaksin arhiiviuuringute käigus avastatud uued andmed, seoksin need ka Tallinna materjalidega ja püüaksin nende najal iseloomustada kunstielus toimunud muudatusi.

Hamburgi Riigiarhiivis asuvatest materjalidest on kasutatud Tallinna Mustpeade Vennaskonna 17.saj Vendade raamatuid " *Bruderbuche*" C5 (1617 - 1635), C6 (1635 - 47), C10 Adliges Bruderbuch mit Register (16. - 1654), C11 (1680 - 1710).

ERNST WILHELM LONDICER

Huvitaval kombel on mitmed Tallinnas 17.sajandil töötanud maalijatest ja vabameistritest olnud ka Mustpeade Vennaskonna liikmed. Juba varem oli teada, et Vennaskonna liige oli ka üks meie 17.sajandi tuntumaid portretiste Ernst Wilhelm Londicer /C.Stempel, 1935: 31/.

PAULUS BLOME

1625.a. 1.augustil on Mustpeade Vennaskonna liikmeks astunud maalija Paulus Blome, kes annetas Vennaskonnale sel puhul ka maali " *dem Hause Gedächtnis ein historie von Wasserfarben*" /HS F. 612-2/6, s.C5, lk.52p/. 1625.a. on Blome saanud Tallinna kodanikuks /TLA. F.230, n.1. s.Ab.43. lk.136/ Ta töötas siin kuni surmani 1640.a. /Kangropool , 1994:127/.

JOHAN BLOME

1632.a. on Vennaskonna liikmeks astunud Johan Blum (Blome), kes sel puhul annetas 1 riigitaalri ja kannu /HS F.612-2/6, s.C5, lk.114p./

PETER WICHERTES

1639.a. 12.sept. on liikmeks vastu vôetud maalija ja portretist Peter Wichertes, kes lubas Vennaskonnale maali, mis talle endale kôige enam meeldib "*gelobet zur Bruderschaft zu verehren was schilderey, das mir am besten gefellt*" /HS F.612-2/6, s.C6, lk.47p/ Tsunftimeister Peter Wichertes -Wicherss, Wichert (1627-44) oli pärit Lüübekist, kust ta Tallinna kutsuti, Tallinna kodanikuks sai ta alles 1641.a. /Kangropool, 1994:12/.

Koos temaga on samal päeval Vennaskonna liikmeks astunud ka maalija Hans Blome, kes Vennaskonnale sel puhul annetas 1 riigitaalri ja tinast kannu /HS. F.612-2/6, s.C6, lk.47p/. Portretist Hans Blome sai Tallinna kodanikuks 1632.a. ning töötas siin surmani 1653.a. /Kangropool, 1994:128/.

HANS VON HEMBSEN

1639.a. 29.novembril vôeti Vennaskonna liikmeks vastu maalija ja portretist Hans von Hembsen /HS F. 612-2/6, s.C6, lk.30p/. Hans von Hembsen (1637 - 41) oli sündinud 16.saj. viimasel veerandil Lüübekis, kus ôppis sealse maalija Philippe Röseleri juures, töötas seejärel Königsbergis ja Danzigis. 1625.a. sai ta Lüübeki raelt vabameistri ôigused. Töötas alates 1637.a. Tallinnas, kus tal vabameistrina kohalike ametikaaslastega rasket vôitlust tuli pidada. /Kangropool,1994:129/.

HANS DETERS

Samaaegselt (1639.a.29.nov.) on Vennaskonna liikmeks vastu vôetud ka Hans Hembseni sell /TLA. F.230. n.1. s.Bf.33III lk.47/ Hans Deters /HS. F.612 - 2/6, s.C6. lk.30p/.

ALBRECHT VON HEMSEN

1643.a. 20.oktoobril on liikmeks vastu vôetud maalija ja portretist Albrecht von Hembsen, kes sel puhul annetas 3 riigitaalrit /HS f.612-2/6, s.C6, lk.92/.

Hans Hembseni poeg Albrecht Hembsen sai Tallinna kodanikuks 1647.a. Kodres, 1994:141/ ning suri 1657.a. Tallinnas katku /TLA F.230., n.4 - I, s.35. lk.25p/. Vastavalt Vennaskonna "*Bruderbuchile*" on maalijad Hans von Hembsen ja Albrecht von Hembsen koos Claus Colorusega, annetanud 1643.a. Vennaskonnale Poola kuninga Sigismundi portree " *verehren eine Contrafey als Ihr Königliche Mayestät Sigismundi aus Polen*" /HS F.612-2/6, s.C6, lk.92/.

JOHANN DE SACK

1651.a. on Mustpeade Vennaskonna liikmena nimetatud ka Johann de Sack /HS. F.612-2/6, s.D2, lk.242./ Vastavalt Niguliste kiriku meetrikaraamatule on seal 1652.a. 18. mail laulatatud keegi portretist Johann de Sack ja Elisabeth Wichert (portretist Peter Wicherti tütar) /TLA. F.31. n.1. s.13. lk.30/. Oleviste kiriku meetrika järgi on sama portretist Johann de Sack maetud 1653.a. 2. mail /TLA. F.236. n.1. s.28 Bd.II. lk.168/.

JOHANN WERNER

1655.a. 18.mail on Mustpeade Vennaskonna liikmeks saanud Johann Werner, kes annetas koos Hans von Gellerniga Rootsi kuninga Karl X Gustavi portree " *verehret König Carolus Gustaffus Contrafeit*" /TLA F.87. n.1. s.22. lk.105/. Vastavalt Tallinna Oleviste kiriku meetrikaraamatule on keegi portretist Johann Werner maetud 1655.a. 29.detsembril /TLA. F.236. n.1. s.28. Bd.I. lk.426/.

HINRICH POLAUS

Hinrich Polaus astus Mustapeade Vennaskonna liikmeks 1653.a. 16.juunil ja annetas sel puhul 1 tukati ja 1 tinakannu /TLA F.87, n.1., 22,26,89p/. Hinrich Polaus oli 1646.a. selliks portretisti Peter Wicheteri lese juures /F.230, n.1, s.Bf 33, lk.71/ ja abiellus 1653.a. 11. juulil Peter Wichertesi tütre Dorotheaga / TLA F.31. n.1. s.13. lk.34p/.

JOHANN HINRICH WEDEKIND

1702.a. 16.septembril on Vennaskonna liikmeks saanud maalija ja portretist, vabameister Johann Hinrich Wedekind /HS F.612 - 2/6, s.C11. lk.141).

On väga raske muidugi öelda, millest lähtudes on Tallinna Mustpeades tehtud otsus maalijate liikmeks võtmisel, kuid tundub, et eelistatud on portretiste - tsunftimeistreid ja vabameistreid. Tuleb muidugi märkida, et vaid erandjuhul (Hans von Hembsen, Hans Deters) on sissekandes kirjas, et tegemist on maalijaga, seetõttu saab vennaskonna liikmeskonnas identifitseerida vaid neid maalijaid, kelle nimi on juba eelnevalt arhiiviallikatest teada. Samuti on osa "Bruderbuche" lõplikult kaduma läinud ja terviklikku nimekirja ei ole võimalik koostada.

Lisaks Mustpeade Vennaskonda moodustavatele noortele vallalistele kaupmeestele ja laevnikele, esineb 17.sajandil liikmete hulgas ka teiste elukutsete esindajaid, siin kohtame insenere, apteekreid, kirurge, koolide rektoreid ja professoreid, pastoreid ja maamõõtjaid. /TLA. F.87. n.1. s.22/, kuid käsitöölisi nende hulgas ei ole. Peale abiellumist siirdusid vennaskonna liikmed Suurde Gildi.

Ka Suure Gildi liikmete hulka on juba vanast ajast peale kuulunud vaimulikud, gümnaasiumide õpetajad, organistid, kõrgemad linnaametnikud, sekretärid, juristid, arstid jt. riigiteenistujad, kuid ka siin oli välistatud käsitööliste astumine gildi /G.Etzhold, 1975:181/.

Suurde Gildi kuulus aastatel 1727 - 29 ka portretist ja vabameister J.H.Wedekind /Etzhold, 1975:224/. Maalijad kuulusid aga ju hoopis puhtkäsitöölislikku Kanuti Gildi. Seetõttu ongi fakt, et Tallinna Mustpeade Vennaskonda kuulus rida tsunftimeistreid ja vabameistreid tähelepanuväärne. See annab tunnistust esimestest arglikest muudatustest, mis olid toimumas kunsti ja kunstniku ühiskondlikus seisundis. Et maalikunstnikke võeti vastu organisatsiooni, mille liikmeskonna moodustas kaupmeeste kõrval tolleaegne intelligents, siis on põhjust arvata, et maalikunsti tunnistati kohati juba vaimse, intellektuaalse tegevusena. Kunstielu uuenemise tunnistuseks on ka maalijate - vabameistrite olemasolu ning kunstnike (pro maalikunstnike) iseteadvuse kasv.

HANS SACK

Esmakordsed vihjed antud probleemile teeb oma kirjas raele 1614.a. tõenäoliselt Tallinna päritoluga maalija Hans Sack, kes õppis 4.a. Rootsi õukonna esikunstniku Johann Baptista van Utheri juures. Karling oletab, et ta on mõnda aega töötanud ka Poola õukonnas ./Karling, 1948 :123/ Oma kirjas vihjab Hans Sack sellele, et tema õpetaja ootamatu surma tõttu ei ole tal ette näidata õpingukirja ning ta seab kahtluse alla selle, kas seda üldse vaja on, kuna maalimine on üks vaba kunst " *und es elder auch nicht gebrüch-*

lich ist, mit lehrbriefen zu beweisen, weil es ein freie Kunst ist und alde eidem frei ist zu arbeiten, wer nur was erdliches kann" /TLA. F.230. n.1. s.Bf.33III. lk.42/.

1637.a. palub maalija ja portretist Hans von Hembsen oma kirjas Tallinna raele endale vabameistri ôigusi. Lüübekis anti talle vabameistri staatus ning ka siin palub ta " *ein solches freiheit zu stützen und erhalten*". Ta mainis ka seda, et Põhja-Saksamaa suurtes linnades nagu Lüübekis, Hamburgis ja Danzigis tunnistatakse vabakunstnikke ja imestas, miks Tallinnas nende tegevust takistatakse. /TLA. F.230. n.1. s.Bf 33 III. lk.47/.

Maalijate tsunft oma vastuses raele 1637.a. nõuab aga skraa kaitsmist ja suuremaid karistusi tsunftijänestele /TLA. F.230. n.1. s.Bf.33III. lk.49p/.

VABAMEISTER

Vabameistri staatus kujunes üsna varakult. Juba 16.saj. alguses on mitme (saksa) linna raad lubanud tegutseda ka vabameistritel. Maalijate seas olid need enamasti maalikunstnikud, kes tingituna sellest, et tsunftimeistrid kiivalt kontrollisid, et nad mitte puhtkäsitööliste erialal ei tegutseks, aina enam maalrikäsitööst eraldusid ja oma energia puhtalt kunstmaali alal rakendasid. Taolisi vabameistreid, ka nimetatuna "*schilderer*" või "*konterfeyer*", leiame me kõigist suurematest linnadest (Lüübek, Nürnberg, Hamburg, Brüssel, Frankfurt) 17.sajandil vabameistrite osakaal tugevnes /Gatz, 1976:135/.

Kahjuks ei viita Gatz oma raamatus konkreetsetele näidetele ega käsitle lähemalt seda, mismoodi oli maalijatetsunftide skraades vabameistrite probleem lahendatud.

Rangelt reglementeeritud tsunftisüsteem, mis oli üles ehitatud jõukama käsitöömeistri majanduslike huvide kaitseks, ei näinud sugugi meelsasti "vabameistri" kui võistleva jõu ilmumist , mis kõigutas nende monopoolset seisundit turul.

1641.a. pärineb Tallinna maalijatetsunfti kaebus vabameistri Albrecht von Hembseni peale, kes, ise alles õpipoiss, võtvat ära kõige paremad tööd /TLA. F.230. n.1. s.Bf.33III. lk.55/.

MARTINUS DALITZ

1663.a. palub maalija Martinus Dalitz Tallinna raelt vabameistri staatust. /TLA. F.230. n.1. s.Bf.33 III. lk.82/. Martinus Dalitz oli olnud tolleaegse Rootsi õuekunstniku David Klöcker Ehrenstrahli õpilane ja seega väljaõppinud portretist /A.Hahr. 1901:38/

Tundub, et ka Tallinnas on püüdnud vabameistri staatust omandada just kõrgema erialase ettevalmistusega ja enesetcadlikum osa maalijatest.

1663.a. ei olnud vabameistri staatus Tallinna portretistide ja maalijatetsunfti skraas veel määratletud. Esmakordselt on selline punkt lisatud 1665.a. Tallinna portretistide ja maalijatetsunfti reformitud skraasse, kus lubatakse vastavalt vajadusele ühel või kahel vabameistril linnas töötada /TLA. F.230. n.1. s.514. Ac.6. lk.257p/. Siin ei ole täpsustatud, kas vabameister ka selle või õpipoisse tohib pidada. Vabameistri staatuse tunnistamine tsunfti skraas tähendab juba tegelikult vabameistrite legaliseerimist. Järelikult ei olnud tol ajal enam võimalik selle probleemi ees silmi kinni pigistada, vabameistreid lihtsalt tsunftijänesteks tembeldades. Vahest olid ühiskonnas juba tärkamas jõud, kelle materiaalsele ja moraalsele toetusele vabameistrid võisid apelleerida.

Kahjuks ei ole teada ühtegi fakti, kus Tallinna raad kellelegi vabameistri õigused oleks andnud.

LÜDERT SÖTJE

Kõige markantsemaks kujuneb tsunfti - vabameistri vaheline võitlus Ernst Wilchem Londiceri ja Lüdert Sötje puhul, kes selle tulemusena endale Rootsi kuninga Karl XI käest vabameistri kirjad said /Kodres, 1994:144/.

HINRICH WERNER

1697.a. oma õpingutelt Inglismaal Tallinna saabunud noor portretist Hinrich Werner, palub oma kirjas raele end samuti tsunftisundusest vabastada. Oma eeskujuks peab ta Londiceri " *vermeine Ich ja so frey von einem Mahler Ambte zu bleiben, als der ehrliche Kunst-Conterfeiter Londicer allhier dem gleichen Weise zu setzen*" /TLA. F.230. n.1. s.Bf.33 III. lk.130/.

1701.a. pärineb Tallinna maalijate tsunfti supliik raele, kus hädaldatakse, et juba 8 maalijat ja portretisti siin tööd teevad, õpipoisse omavad ja kui vabad meistrid elavad. /TLA. F.230. n.1. s.729.- Bf.82IV, lk.1-3/. On üsna tõenäoline , et nende 8 hulgas on ka mitmed Toompeal töötanud meistrid , näiteks Benjamin Junge, Detloff Gellermann, Lorenz Buchau, Erdtmann Starkloff /TLA. F.230. n.1. s.33III, lk.96,107/, keda maalijatetsunft samuti tsunftijänesteks pidas.

Võib aga märkida, et 17.saj. lõpuks on ka Tallinnas vabameistrite näol tekkinud konkurents maalijate tsunftile. Samas ei saa vabameistriteks automaatselt nimetada kõiki maalijaid, kes tsunfti ei kuulunud. Nende tsunfti võtmisel või mittevõtmisel võis takistuseks saada sünni- või õpingukirja puudumine, majanduslikud raskused..Näiteks võib välja lugeda maalijate Johann Werneri ja Berendt Flasskampi vahelisest tülist, et Werner oli oma sünnikirja Tallinna maalijatetsunftile esitanud, seda aga millegipärast ei aktsepteeritud /TLA. F.230. n.4-I s.Bd. 96. lk.109/ Suri ta aga juba 1655.aastal.

Tee maalijatetsunfti oli avatud ka portretist Johann de Sackil, kes oli abiellus tsunftimeister Peter Wicherti tütrega, tsunfti ta aga ei kuulunud, suri juba 1653.aastal.

Tallinnas 17.sajandil valitsenud olukorda ei saa otseselt võrrelda ei Itaalia, Saksa ega Rootsi omaga. Sellist metseenluse süsteemi, nagu see eksisteeris Itaalias meil mõistetavatel põhjustel tekkida ei saanud. Isegi Rootsis, kus vabameistrid olid enamjaolt õukonna või aadelkonna teenistuses, eksisteeris varjatud vastuolu õukonna ja tsunfti vahel. Oma kirjas kuninganna Kristiinale 1655.a. on maalijatetsunfti oldermann Jacob Elbfass " tsunftijänesteks " nimetanud mitmeid õukonna teenistuses olevaid tuntud välismaiseid kunstnikke - hollandlast Hendrick Munnichoveni, prantslast Nicolas Vallarit, inglise miniaturisti Alexander Cooperit jpt. Selle taustaks oli võõraste kvalifitseeritud kunstnike põhjustatud stiiliuuenduse ja kvaliteedi tõstmise nõuded /K.E.Steneberg, 1955:37/ Oma perifeersest seisundist tingituna jäid meie vabameistrid ilma õukonna toetusest.

Ilmselt ka Hollandis ei ole suhtumine vabameistri staatusesse olnud kõigis linnades ühesugune. Oma põhjalikus käsitluses Delfti P.Luuka Gildist 17.saj., väidab Montias, et on väga vähe dokumenteeritud maalijaid (2), kes elasid Delftis, töötasid sõltumatult ja end kunagi Gildi ei registreerinud. Siiski peab ta Delfti erandlikuks nähtuseks. Paljudes teistes Hollandi linnades moodustasid kunstnikud oma sõltumatu *confrerie* (vennaskonna), näiteks Haagi maalijad asutasid 1648.a. iseseisva assotsiatsiooni Pictura /J.M.Montias, 1977: 99, 105/.

Tõenäoliselt võib ka Tallinna portretistide ja vabameistrite vastuvõtmist Mustpeade Vennaskonda tõlgendada kunstnike sotsiaalse seisundi muutumisega, nende eneseteadvuse kasvu ja iganenud tsunftireglemendist eraldumise püüdena.

Raske on uurida kunstnike enda suhtumise muutumist, kuid näiteid selle kohta siiski leiab. Huvitavaim neist on Ernst Wilhelm Londiceri kiri Tallinna Mustpeade Vennaskonnale 1684.a. /TLA F.87. n.1. s.157. lk 1,2/.

Oma kirjas ütleb Londicer, et tema kunst ei ole käsitöö, vaid põhineb õppimisel, uurimisel ja tööl ning peab tuginema ka teadusel " *das diese Kunst von anderen herrlichen Wissenschaften nothwendig musse begleitet werden. Das in Zeichnung der Conterfeiten, so wohl als anderen Schildereyen und, Landschaften nicht nur ex mathesi optica, sondern auch guten theils die principia physiogonomica concurrieren*" Ta viitab ka sellele, et juba Cicero ajal hinnati kunsti kõrgelt "*schon in den alten Zeiten, da Cicero gelebet, ist dem hochedlen Fabio zu seinem sonderbaren Ruhm mitgerechnet worden, d.z. er in der Mahlerey erfahren gewesen test. Cic.1. Tusc.*" ning soovitab lugeda Pliniust " *wie hoch aber die malerei beim Plinio grastiniert werde, darüber wil ich den liebhaber sein 35 te buch nachlesen lassen*". Plinius kirjeldab "Naturalis historia " 35 raamatus Rooma kujutava kunsti teoseid ning toob ära ka tuntumate maalijate ja skulptorite nimed (J.Keevalliku märkus.) Londicer viitab ka Joachim von Sandrarti raamatule " Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey -Künste" (Nürnberg und Frankfurth I-II, 1675-79), mis on maailma kunstiteooria ja ajaloona kavandatud kompilatiivne teos, ainus omalaadne 17.saj. saksa historiograafias (J.Keevalliku märkus) " *selbst unser allergnädigster König und Herr hat derselben Zugethanen mit dem Adel begnädigt, und wer nicht glauben wil, das deren gefliessene sonsten in grossen Würden und Ehren gelebet, der lasse ihm zu seiner Nachricht die Teutsche Akademie, von der Edlen Malerey Kunst des Edlen Herren Joachim von Sandrart auf Stockau hochfürstlichen Pfalz Neuburgischen Rats zu dienste sein* " Londicer imestab, et pal-

jud oma kunsti ei hinda ning iseend degradeerivad. Samuti tänab ta Mustpeade Vennskonda toetuse eest. /TLA. F.87. n.1. s.157. lk.2p/.

Londiceri kiri demonstreerib teda kui haritud inimest, kes on kursis tolleaegse kunstikirjandusega ja kes kasutab seda oma seisukohtade selgitamisel.

Kokkuvôte

Taustaks Tallinna 17.sajandi kunstielus toimunud muudatustele on Lääne-Euroopas juba renessansist alates toimunud kunstniku iseteadvuse areng, kunstniku sotsiaalse positsiooni tôus, maalikunsti ja teiste visuaalsete kunstide rehabiliteerimine käsitööst - iseseisvaks loominguliseks tegevuseks, teiste vabade kunstide kôrval.

Visuaalsete kunstide tôusvad sotsiaalsed ja kultuurilised pretensioonid 16.saj. Itaalias panid aluse olulisele uuele arengule, mis mujal Euroopas toimus veidi hiljem, ja mis oma institutsionaalse väljenduse leidis 1563.a., kui Firenzes. Vasari ôhutusel maalijad, skulptorid ja arhitektid oma sidemed käsitööliste gildidega katkestasid ja Kunstide Akadeemia (*Accademia del Disegno*) formeerisid. See oli esimene sellelaadne akadeemia, mis sai eeskujuks teistele samalaadsetele Itaalias ja teistes maades. Vanad töökojatraditsioonid asendati regulaarset laadi instruktsioonidega, mis sisaldasid ka selliseid teaduslikke alasid nagu geomeetria ja anatoomia /Kristeller, 1951:514/.

1577.a. rajati ja 1593.a. avati pidulikult Roomas Kunstide Akadeemia, *Accademia di San Luca* /Koch, 1967:117/. Rooma Akadeemia sai eeskujuks paljudele hilisematele Euroopas rajatud Akadeemiatele, eriti Pariisis 1648.a. rajatud *Academie Royale de peinture et sculpture'le*. 1664.a. Akadeemia reorganiseeritakse ja ta saavutab kôrgema kunstiloomingu ja kunstikasvatuse instantsina eelispositsiooni, mis tegeles ka kunstiteooria ja kriitikaga ning oli juhtival kohal ôukonna kunsti representeerijana /Koch, 1967:121, 124/. 17.-18 sajandi jooksul areneb ja institutsionaliseerub akadeemiline môte ka teistes Euroopa maades.

Akadeemia oma teoreetiliselt pôhjendatud kunstiôppega andis respektaabluse kunstnikele, kes sellesse kuulusid ja kunstile endalegi, ta rôhutas loomingu intellektuaalset aspekti mehhaanilise arvel./Haskell 1967:19/

16.-17.sajandil Lääne-Euroopas kunstielu institutsionaalses struktuuris toimuvad muudatused - kunst eraldub käsitööst, tsunftisüsteemile alternatiivi loomise katsed ei saanud puutumata jätta ka muidu üsna provintslikku ja alalhoidliku meelsusega Tallinna. Kôige enam aldid uuendustele olid Tallinna maalijad, ôigemini see osa neist, kelle kohta vôib juba kasutada sôna "maalikunstnik" ning kes ise teadvustasid oma tegevust kui vaba kunsti viljelemist. Et ühiskond neid sellistena kohati ka aktsepteeris, sellele viitab nende vastuvôtmine Mustpeade Vennaskonda.

Maalijate iseseisvumispürgimuste üheks esimeseks avalduseks oli lahkulöömine tisleritest ja puunikerdajatest ning omaette tsunfti loomine 1637.a. Seda vôib küll seletada maalijate arvu kasvuga seoses nôudmise suurenemisega maalritöödele, kuid kas ei etendanud siin oma osa ka maalijate iseteadvuse kasv, maalija töö kôrgem väärtustamine ? Alternatiivina tsunftimeistrile esines vabameistri staatus, mille eksisteerimisôigust 1665.a. tsunft oli sunnitud tunnistama. Nagu näha on selline tendents Tallinnas alguse saanud juba üsna varakult, vôimendub aga sajandi II poolel.

Sellise eraldumistendentsi omapäraseks väljundiks peaksin ka Tallinna tuntumate portretistide ja vabameistrite vastuvôtmist Tallinna Mustpeade Vennaskonda. Arvatavalt on sellise vabameelsema suhtumise aluseks noorte kaupmeeste hulgas nii asjaolu, et nad ei olnud veel jäigalt ühiskonda inkorporeeritud, kui ka see, et oma elukutse tôttu olid nad rohkem Euroopas ringi reisinud ja enam vastuvôtlikud moodsatele ideedele.

Pia Ehasalu

Kasutatud arhiivuallikad ja kirjandus

Hamburgi Riigiarhiiv F.612 - 2/6
Tallinna Linnaarhiiv F.31; 87; 230; 236

G.Etzhold.Seehandel und Kaufleute in Reval, nach dem Frieden von Nystadt bis zur Mitte des 18.Jh. 1975.
K.Gatz.Die Malerhandwerk zur Blütezeit der Künste. München. 1976.
A.Hahr.David von Krafft och den Ehrenstrahlska skolan, Uppsala Universitäts Arsskrift, 10, 1901., lk.2 - 45.
F.Haskell. Patrons and Painters. A Study in Relations between Italian Art and Society in the Age of the Barogue. London 1967.
R.Kangropool. Tallinna maalijad ja puunikerdajad 1530 - ca 1640. Kunstiteaduslikke uurimusi 7/1994, Tallinn.,lk.113 - 133
S.Karling.Balticum och Sverige. Antikvariska Studier III.Kungl.Vitterhets Historie och Antikvitets Academiens Handlingar. del.65. Stockholm 1948. lk.9 - 135.
G.F.Koch.Die Kunstausstellung. 1967. Berlin.
K.Kodres.Tallinna maalijad 17. ja 18.sajandil. Kunstiteaduslikke uurimusi 7/1994, Tallinn. lk.134 - 155.
P.O.Kristeller.The modern system of the arts. Journal of the history of Ideas, XII, 1951., lk.492 - 527.
J.M.Montias. The guild of St.Luke in 17.century Delft and the economic status of artist and artisans, Simiolus 1977, Bd.9/2., lk.93 - 105.
K.E.Steneberg. Kristinatidens maleri. 1955. Stockholm.
C.Stempel. Die Kunstausstellung im Schwarzenhäupterhause. 1935. Reval

Georg Gsell ja kaks maali Eesti Kunstimuuseumist

1994. aastal sai Ennistuskoda "Kanut" Eesti Kunstimuuseumilt tellimuse restaureerida kaks 18. sajandi alguse maali - "Püha õhtusöömaaeg" ja "Kristus ristil". Esimesel neist on olemas signatuur ***G.Gsell*** ja mittetäiclik dateering ***171***..., teine on anonüümne. Võrdlev analüüs lubab oletada, et mõlemad tööd pärinevad ühe kunstniku pintsli alt.

G.GSELL`i SIGNATUUR

17.SAJANDI ILMALIK KULTUUR VENEMAAL

Ilmalikult aluselt lähtuv mittekiriklik kultuur oli Venemaal 18. sajandi alguses kujunemisjärgus ja Euroopa haridusega vene kunstnike arv väike. Et tsaar Peeter I oma reformide käigus esialgu ei tunnistanud nende vene kunstnike, kes ei olnud veel täielikult loobunud endisest maalimisviisist, täisväärtuslikku annet ja omapära, siis oli ta eelistus ja usaldus enamasti välismaa kunstnike poolel. Võõrale maale kutsutud hiilgavad meistrid ja keskpärased käsitöölised said ühtmoodi, oskustest sõltumatult, esimesteks meistriteks ja jäljendamise eeskujudeks. Üheks neist oli Georg Gsell (erinevates variantides Ksell, Hell, Gesel ja Ivan Esel). Vaatame, millist teavet tema kohta annavad erinevad allikad.

GEORG GSELL

G.Gsell sündis 28.jaanuaril 1673.a.

Šveitsist pärit Georg Gsell sündis 28.jaanuaril 1673.aastal St.Gallen'is. Aastail 1690 - 95 õppis ta maalikunsti algul Viinis, siis Frankfurtis ja pärast Amsterdamis.' Amsterdamis olles kutsus Peeter I kunstniku oma teenistusse nõuandjaks, et osta maale Peterhoffi palee kaunistamiseks. Selle ülesandega saadeti Gsell St.Peterburg`i, kuhu ta jäi elu lõpuni.

Georg Gselli tegevusest on kahjuks säilinud vaid väheseid usaldatavaid andmeid ning maale. On teada, et kogu tema loometöö leidis aset St.Peterburg`is ja selle ümbruses. Kunstnik alustas natüürmortide ja zanristseenidega, - praeguseks aga ei ole neist midagi teada. Seejärel läks ta üle portreedele- see oli tol ajal kõige populaarsem zanr /7/.

G.GSELL`i KOMPOSITSIOONID

Keisripalee registrite järgi jätkas Michetti 1719.aastal maalimis- ja krohvitöid Suveaia grotis. Grotti maalis "maalija Eorgi Ezel" /2/ merejumalatega kompositsioone. Samal aastal maalis sama kunstnik veel Peeter I suvelossis plafoonid "Venemaa triumf" ja "Jekaterina I triumf". 1722.aastal maalis ta mütoloogilistel ainetel kompositsiooni "Veenus ja Amor", ikoone Petropavlovski katedraali jaoks (1729.aastal lisandus neile ikoon "Kristus ristil") ning 12. apostli ja evangelisti üksikfiguuri Vassili saare luterlikule kirikule

(aastast 1940 asub osa neist Ermitaazis). 1731 - 32. aastatel valmisid allegoorilise süzeega maalid Triumfiväravatele.

Kõige tuntumad on Gselli portreed. Neist "Hiiglase Nikolai Buršua portree" (1724) ja "Senaator Petr Tolstoi portree" (1722-27) pärinevad Gatšina palcest ja asuvad praegu Moskvas Tretjakovi Galeriis. D. Rovinski loetleb järgnevaid töid: "Artemi Volõnski portree" (1739), "Jaapanlane Demjan Pomortsev", "Habemega naise portree"; samuti mainib ta zanrimaale koduste stseenidega /3/.

G.GSELL'i PORTREED

Teised allikad lisavad sellele nimekirjale maalid "Habemega vene naine värtnaga" (1739) ja "Akt habemega naisest" - ei ole säilinud /5/.

Peale Peetri epohhi tavaportree kohtame kunstniku loomingus täna üsna vähetuntud, tollal aga küllalt levinud nn. portree-rariteete, millel kujutati ebardeid, kes teenisid Peterburig'i Kunstkaameras elavate eksponaatidena. Levinud olid ka joonised anatoomiliste detailidega. See suund oli tihedalt seotud Teaduste Akadeemia tegevusega , kusjuures esikohal oli täpne nähtuste fikseerimine, mitte aga kunstilised taotlused. Samas ei välista see tööde esteetilist omapära /5/.

PORTREE-RARITEEDID

Teised allikad väidavad, et portreede maalimises oli Gsellil palju ühist Amsterdami kunstniku R. Ruysch' iga /7/.

Kõik tolleaegsed allikad fikseerivad ainult Gselli töid, andmata samas hinnangut kunstniku meisterlikkusele. Samas aga on väga kiitvalt räägitud tema abikaasast Dorotheast (maalikunstnik I.Graffi ja miniaturist M.-S. Mersiani tütar). On eriti rõhutatud, et ta oli "suur meister liblikate ja putukate maalimimises /3/. Peterburi Kunstkaameras töötas Dorothea isegi putukate kollektsiooni varahoidjana.

MARIA DOROTHEA HENRIETTA GSELL

1726. a. kutsuti ta koos abikaasa Dorotheaga Imperaatorliku Akadeemia teenistusse joonistus- ja maaliõpetajateks. Ligi 200 akvarellist koosnevast tööst võttis osa ka tema ämm, kuulus maalikunstnik, kelle õpilane ja järgija oli tütar Maria Dorothea Henrietta Gsell. Lindude, viljade, lillede ja putukate maalimist võib liigitada ka maalikunsti "teadusliku" suuna juurde nagu ebardite portreidki, kuid kunstiteadlased peavad Gselli naispere loomingut vastuvaidlematult kunstiteosteks - "nende iseloom on kooskõlas baroki illusoorsusega, kaldumisega naturalismi. Tõesus on seal üheks maalikunsti väärtuseks, kus humoorikus pööratakse tõsiseks tegevuseks, mis peale kõige muu võib pakkuda ka naudingut" /5/.

IMPERAATORLIK KUNSTIAKADEEMIA

"TEADUSLIK" SUUND MAALIKUNSTIS

Selline on huvitav lugu Gsell-Merianide loomingulisest perest. Lisada võib veel, et perekonnapea suri 2. novembril 1740 ja on maetud Peterburg'i. Kolme aasta pärast järgnes talle ka abikaasa.

G.Gsell suri 2.novembril 1740.a.

On täiesti mõeldav, et Gselli maalid võisid sattuda Peterburg'ist Tallinna ja kuuluda Peeter I-le. Vaatame siiski, millest jutustavad kohalikud arhiivid.

Peeter I isiklike asjade ja palee inventari üsna üksikasjalike üleskirjutuste hulgas kõnealuseid maale pole, nagu ei ole ka üldse mainitud seal esinevate kunstnike ja skulptorite nimesid. Vaadeldavate registrite järgi olid kunstiesemed kuni 19. sajandini anonüümsed - imperaatorite kujud, Tallinna vaated, ikoonid või lihtsalt "maalid kullatud raamides". Mütoloogilistel ja evangeelsetel ainetel maale ei mainita üldse, välja arvatud üks rida aastast 1831 - "Purjeriidele maalitud kuju "Kristus ristil" mustas vanas raamis" /8/.

PEETER I INVENTAARIUMID

Kas võib see olla üks meie maalidest? Vastata võib siin nii ja naa. Mainitud ei ole spetsiifiline ovaalformaat, samal ajal kui maali serval on olemas musta randi jäljed. Nii värvusid maali ääred raamide värvimise ajal. 1797. - 98. aastate üleskirjutustes leidub veel üks märge - "Suur ülemine saal, kus ...üks ristilöödu " /8/ Vaevalt aga on tegemist meid huvitava objektiga, sest 1785. aasta registrites on analoogiline teade maalist ristilöödugа, kuid puutahvlil /8/.

"KRISTUS RISTIL"

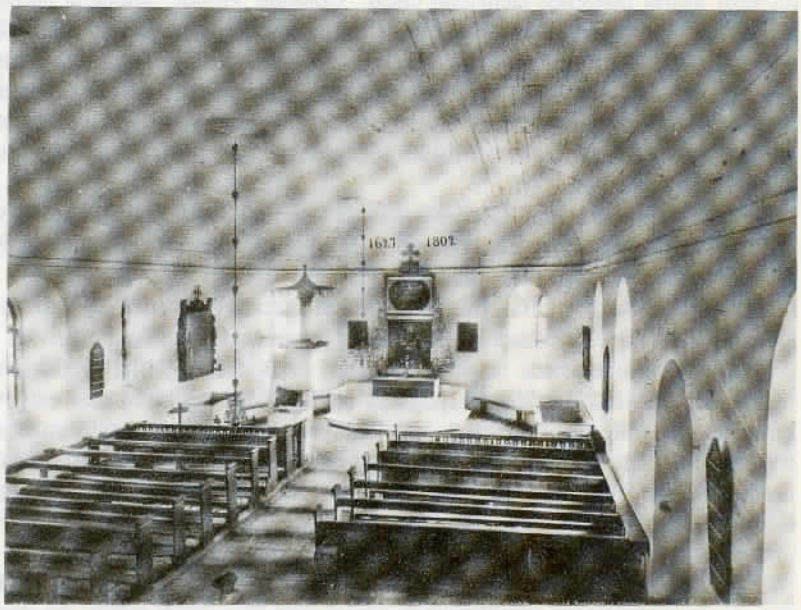
"Püha õhtusöömaaja" jälgi ei leia dokumentides üldse. Nii ei kinnita arhiiviandmed maalidega kaasas käivat legendi ega lükka seda ka ümber. Meile kättesaadav faktoloogiline materjal on ilmselgelt ebapiisav konkreetsemate järelduste tegemiseks. Sel põhjusel ei saa vaadelda antud ülevaates probleemi teist poolt - käsitletavate maalide ehtsust. Kuna G. Gselli tööde reproduktsioone praktiliselt ei ole, siis põhjalikum uurimus saab teoks alles Ermitaazi, Vene Muuseumi, Tretjakovi Galerii ja Peterburg'i arhiivide baasil.

"PÜHA ÕHTUSÖÖMAAEG"

Jelena Kukina

Kasutatud kirjandus

1. Сообщения ГЭ, вып.4, Ленинград 1947 г., lk.15 - 17
2. Грабарь, И. История архитектуры. Москва 1954 г.
3. Ровинский, Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. т.4. Спб.1899 г., lk.652
4. Государственный Русский музей. XVIII – нач.XX вв. Каталог. Ленинград, 1980 г., lk.92
5. Евангулова,О. Очерки русской культуры. МГУ Москва, 1990 г., lk.119
6. Художники народов СССР. Библиографический словарь. Москва, 1976 г., lk.34 - 35
7. Thieme-Becker. Künstlerlexikon. Bd.15 lk.,159
8. Riiklik Ajaloo Keskarhiiv. F.489, F.492 (Описи строений и мебели дворца.)



1. Reigi kiriku sisevaade 19. sajandi lõpul
Foto: Tartu Ülikooli Kunstiloo Kabinet

Illustratsioonid:

1. Reigi kiriku sisevaade 19. sajandi lõpul
2. Kolgata. Zacharias Dolendo vasegravüür Carel van Manderi järgi. Foto: Garde 1961.
3. Kolgata. Tuhala kirik.
4. Püha õhtusöömaaeg. Livio Agresti fresko Oratorio del Gonfalones, Rooma. Foto: Wadell 1985.
5. Püha õhtusöömaaeg. Boethius Bolswerti vasegravüür Peter Paul Rubensi järgi. Foto: Christie 1973.

Reigi kiriku maalid.

Alates 1992. aastast on Ennistuskoja "Kanut" restauraatorid konserveerinud Reigi kiriku maale. Ilmastikutingimustest tingituna komplitseeritud seisundis olnud maalid on huvipakkuvad kunstilooliseltki. Järgnev kirjutis tutvustab neid maale lähemalt.

RISTIJA JOHANNESE KIRIK

Hoolimata oma perifeersest asendist, oli Ristija Johannese[1] nimele pühitsetud Reigi kirik 17. sajandi alguses end kinnitanud Eesti kultuurilukku. Põhjust selleks andis 1624. aastal ametisse pühitsetud Paulus Andreas Lempelius. Lempeliust iseloomustas tarkus ja korrektsus asjaajamises. Et tolle ajani asjad korras polnud, nähtub teatest, et eestlased enamasti kirikut ei külastanud ega võtnud sakramenti, küll aga tegid seda rootslased /SRA, Livonica II:621, 165/. Mitmest rahvusest koguduse teenimist soodustas Lempeliuse eesti ja rootsi keele oskus. Tema vastutustunne rahva ees väljendus selles, et Eestimaa piiskop Johannes Rudbeckiuse kirikuvisitatsiooni ajal 1627. aastal oli Reigi kirikus kõik vajalik jumalateenistuse pidamiseks olemas. Inventarinimistust selgub, et kirik oli puust, musta katuse ja tuletorniga (*lykk-torn*) ning valmis akendega. Kiriku inventarist on olemas altaripilt (*en Rysse Tafla*), antependium (*af Rysse wärck*), punane altarikate (*af rödt Tafd*), hõbedast karikas (*sylber kalak*) ja oblaatide taldrik (*paten*), kantsel (*predikostoll*), 1 suur ja 2 väikest kella (SRA, Livonica II:621, 164). 17. sajandil oli orel maakirikutes haruldane, selle olemasolu kohta pole ka märget. Kiriku juurde kuuluva Kärdla (*Kertala*) Püha Olavi ja Kõpu (*Koppa*) Püha Vaimu kabeli inventarist on nimetatud mõlemal juhul vaid ühte kella.

KIRIKU INVENTAR 1627.a. JOHANNES RUDBECKIUSE VISITATSIOONI PROTOKOLLIS

See kirjeldus annab täiusliku pildi kiriku sisustusest, kuid on väheütlev hilisema, tänaseni säilinud inventari võrdluses /Läänemaa 1938:30; Naha 1939:20 - 23/. Peale 1627. aastat on kiriku asukoht muutunud kahel korral. 1690. aastal ehitati uus puust kirik *Pila* (Pihla?) külla /EAA 1187-2-5170 : 26p./. Sedakorda pühitseti kirik Jeesus Kristusele ning sellenimeliseks jäi ta ka 1802. aastal, mil õnnistati sisse praegune kivist hoone /EELK:163,164/. Kaks viimast hoonet paiknesid ilmselt lähestikku ning merest eemal. Kivikirikus toimus põhjalik remont 1899. aastal. Kõik kolm daatumit võivad olla andnud põhjuse uuendada või muuta kiriku inventari. Viimased ümberkorraldused on dokumenteeritud. Praeguse altarimaali kinkis kirikule 1899.a. remondi järel krahviproua Ungern-Sternberg[2] /HKM, Ungern-Sternbergide kroonika:28/, enne seda tehtud fotolt /Naha :26/ on näha ülestikku tõstetud kahest tahvelmaalist moodustatud altaripilt. Praegu on puidust alusel maalid "Püha õhtusöömaaeg" ja "Kolgata" tõstetud seintele. Altaripildid olid ühendatud tervikuks kahelt poolt püramidaalse nikerdraamiga. Lõuendalusel "Püha õhtusöömaaeg" on identifitseeritav hoone põhjaküljel, selle vastasküljele lõunas jäi arvatavasti "Ristilt võtmine".[3]

1690.a. UUE KIRIKU PÜHITSEMINE PIHLA KÜLAS JEESUS KRISTUSE NIMELE. 1802.a. KIVIKIRIKU SISSEÕNNISTAMINE JA 1899.a. SELLE REMONT

ALTARISEIN EUHARISTIA JA KOLGATA MAALIDEGA

Hämmingut tekitab kahe "Püha õhtusöömaaja" samaegne esinemine ühes kirikus. Ainus arvestatav põhjendus selleks on, et külgseinal olev maal on toodud siia varjule kas eelmisest kirikuhoonest või mõnest hüljatud kabelist ning ning ongi peale seda siia jäänud.

EPITAAF EUHARISTIAGA ?

Päris välistatud pole ka võimalus, et maal on kasutusel olnud epitaafina, "*Euharistia*" kasutamine epitaafina on iseenesest ebaharilik. Analoogne juhtum, kus "Püha õhtusöömaaja" pilt oli kantsli taga külgseinal esines ka Pöide kirikus /Karling:67, Saaremaa:710/. Ei julge küll üldistada, et tegemist oleks lokaalse eripäraga, pigem on kokkusattumus juhuslik, teatud kõrvalekaldumist üldisest konventsioonist aga siiski illustreeriv. Juhuslikeina näivad ka 1939. aastal Johann Naha poolt pildistatud pantser, mille rinnal, ülekullatud vasest Rootsi kuninganna Kristiina monogramm ning ülekullatud vasest mõõk /Naha :23/.

1627. aasta ülestähendus valmis akendest (*färdige fänster*) viitab võimalusele, et tõenäoliselt oli kirik äsja valminud ning aknad alles uued. Nii, et Reigi kirik valmis ca 100 aastat peale reformatsiooni.

LUTERLIK KUNSTIKÄSITLUS

Seetõttu oli võimalik kogu kiriku inventar soetada n.ö. luterlikus stiilis. Mida see tähendas? Et reformeeritud kirik pöördus Kristuse kui inimkonna

lunastaja poole, siis aktsepteeriti kunstis Kristuse kannatusi, st. kannatust, ristilöömist ja ülestõusmist /Ångström :389/; 10 katoliku kiriku sakramendist jäi alles 2 - ristimine ja püha õhtusöömaaeg ehk "*Euharistia*". Martin Lutheri enda soovitus oli, et kui altaril on altaripilt, siis olgu see juba "Püha õhtusöömaaeg". /O.Thulin:31,33; Ångström :402/. Kirikuvisitatsiooni protokollidest selgub, et püha õhtusöömaaja ehk armulaua sakrament oli suhteliselt usuleigetele eesti koguduseliikmetele üks keksemaid toiminguid kirikuga suhtlemisel. Selle protseduuri illustreerimiseks oli "Püha õhtusöömaaja" pilt kohane ja arusaadav. Siiski peab mainima, et temaatikalt on see tüüpiline 17. sajandile. 18. sajandil hüljati paljufiguuriline kompositsioon kui vanamoodne. Tänaseni säilinud eesti baroksetest sakraalmaalidest moodustavad "Euharistia" käsitlused 1/3. Praegustest Reigi kiriku maalidest ei pärine esimesest kirikuhoonest ilmselt ükski. Võrreldes Martinus Ascaneusi[4] (1627) ja Johann Naha (1939) ülestähendusi, pole sellest ajast säilinud ka muud kiriku inventari, vaid see pärineb valdavalt 18. sajandist. Eelpoolmainitud kirikuvisitatsiooni protokollis 1698. aastast on esimest kirikuhoonet nimetatud halvustavalt "vanaks lagunenud kabeliks mererannal". Seetõttu on raske uskuda, et sealsest inventarist sel ajal midagi alles ning heas korras võinuks olla. Tõenäoliselt on varasemad maalid valminud 17. sajandi keskpaiku, kuid Hiiumaale on nad arvatavasti jõudnud peale 1690. aastat. Teatud reservatsiooniga tuleb suhtuda Baltische Monatschrifti artiklisse 19. sajandi lõpust, mille autor kirjutas, et Reigi kirikus pole mingeid nimetamisväärseid kunstiteoseid /Baltische Monatschrift:416/. On vähe tõenäoline, et need maalid on Reiki toodud 19. sajandi viimasel kümnendil ning siis taas välja vahetatud, nagu nägime altaripildi puhul. Pigem illustreerib see näide möödunud sajandi argiarusaama, et eriti väärtuslikud on väärismetallist esemed ning antud juhul ka pastor Wilhelm Frese lohakust, kellelt need andmed arvatavasti pärit on. Nimetatud artiklis on palju tähelepanu pööratud altarinõudele. Narvast pärit arhivaar Arnold Soom meenutas, et enne II maailmasõda oli Narva rackojas mitmeid suuri maale, mille kunstiväärtuslikkust ta pidas küsitavaks, samas identifitseeris ta neid kohalike tsunftimaalijate meistritöödena /Soom:86/. Viimane näide on toodud selleks, et näidata, kuidas üks või teine aeg väärtustab erinevaid tahke.

Nii või teisiti: Hiiumaa kohalikke meistreid-maalijaid polnud siis ega hiljemgi - seetõttu saab otsustusi ja sealhulgas dateeringuid anda vaid stiilikriitilisele analüüsile toetudes. Kuigi huvitav küsimus jääb: millal, kuidas ja kes need maalid Reiki tõi? Sihipärasele kollektsionääritegevusele viitab Euroopa tuntud meistrite püüdlik jäljendamine.

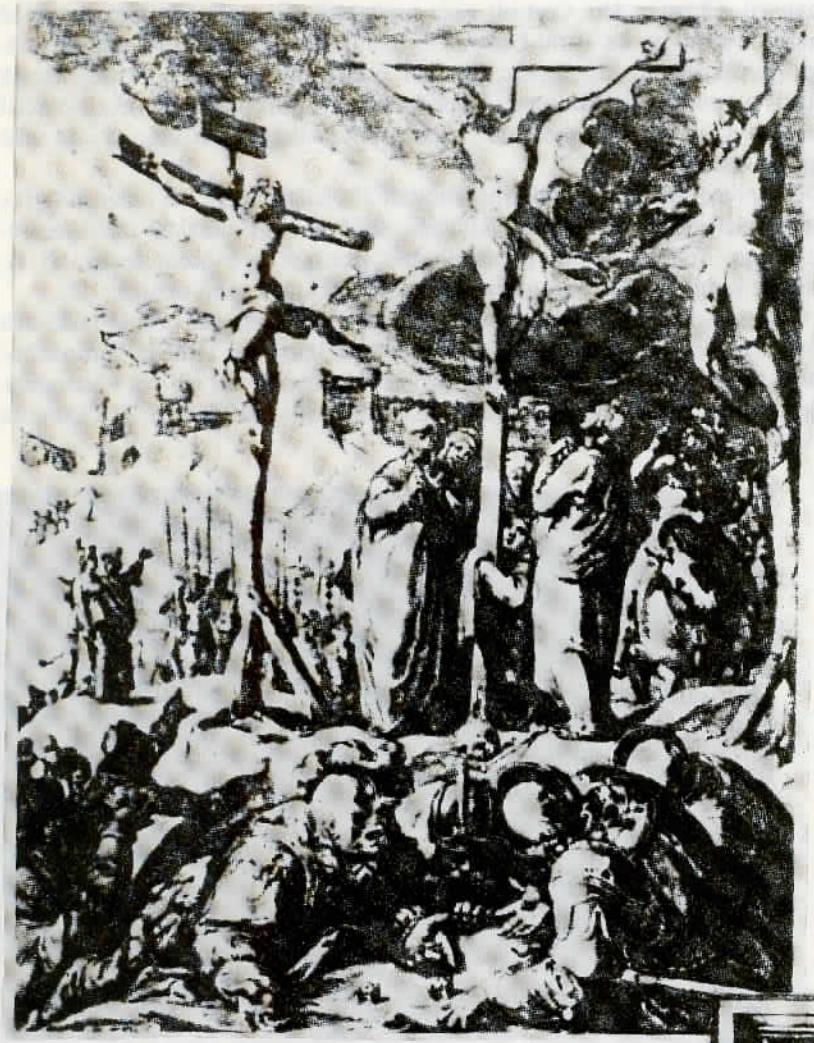
EUROOPA TUNTUD MEISTRITE KOOPIAD REIGI KIRIKUS

Kolgata
Initsiaalid: keskel, mantli all **MD**, taga trükitud silt, millel slaavi tähtedega Narva-Revel, Nr. 154.
eeskuju: Zacharias Dolendo (1561-1604?) gravüür[5] Carel van Manderi (1548-1606) järgi puit, segatehnika (õli, tempera) 134,5 x 165,5 cm

Horisontaalsetel laudadel kvadraatovaalne maal on tehtud Zacharias Dolendo vasegravüüri järgi, mis omakorda kasutab eeskujuna Madalmaade kunstiajaloolase Carel van Manderi maali. Z.Dolendo passioonitsüklis oli koos tiitellehega 14 gravüüri, neist 10 oli tema tehtud ning 4 on omistatud tema õpetajale J. de Gheynile /Hollstein:261/. Kunstnik on näidanud oma initsiatiivi ning maalinud foonile tüüpe, keda gravüüril ei esine. Analoogse kompositsiooniga on Tuhala kiriku kantsel-altari maal. Mõlemad maalid on originaalitruud ja erinevad Rootsi vastavatest naivistlikemast näidetest. Altarimaali staatuse on ta omandanud alles Reigis, enne on vist olnud osa "*ikonostaazist*"[6], kuna tema proportsioonid on sobimatud tolleaegsetele altaritüüpidele. Initsiaalidele MD vastaks Tallinna vabameister Martinus von Dalitz, kes sai 1663. a. Tallinna raelt linnas töötamise õiguse /Soom:26,86/. Siiski on olemasolev materjal liiga napp, et seda maali ning kunstnikku omavahel siduda.

Konserveerimiskäik: maal toodi Hiiumaalt "Kanutisse" ning kaeti 4% kalaliimi abil profülaktilise kleebisega. Sattununa liigniiskest keskkonnast keskküttega ruumi, hakkas maal intensiivselt kuivama. Laudade vahel tekkisid

suured praod. Oli selge, et puitalusel polükroomset maali pole võimalik muutunud keskkonnatingimustes konserveerida. Maal paigutati kilekotti, mis oli osaliselt täidetud silikageeliga. Silikageeli niisutati ning sellega tagati maalile kunstlikult tema esialgne keskkond. Seejärel viidi teos Hiiumaale tagasi ning tööd jätkusid 1993. aasta suvel "Kanuti" välitöödena. Profülaktiline kleebis eemaldati sooja veega. Selle tulemusel eraldus ka pindmine mustus. Väiksemad kaod krunditi kriidi ja kalaliimi krundiga. Seejärel toneeriti krunt akvarelliga. Maal lakiti dammarlaki ja pineeni seguga (1:3), heledamatel kohtadel teostati laseeringud õlivärviga. Töid juhtis J.Kukina, osalesid M.Mängel ja Ü.Veski.



2. Kolgata. Zacharias Dolendo vasegravüür Carel van Manderi järgi. Foto: Garde 1961.

3. Kolgata. Tuhala kirik. Foto: T.Ruuben "Tsunftijänes" 1995

Püha õhtusöömaaeg
eeskuju: Cornelis Corti (1533-1578) gravüür Livio Agresti (? - 1580) fresko (1578) järgi[7]
puit, õli
155 x 152 cm

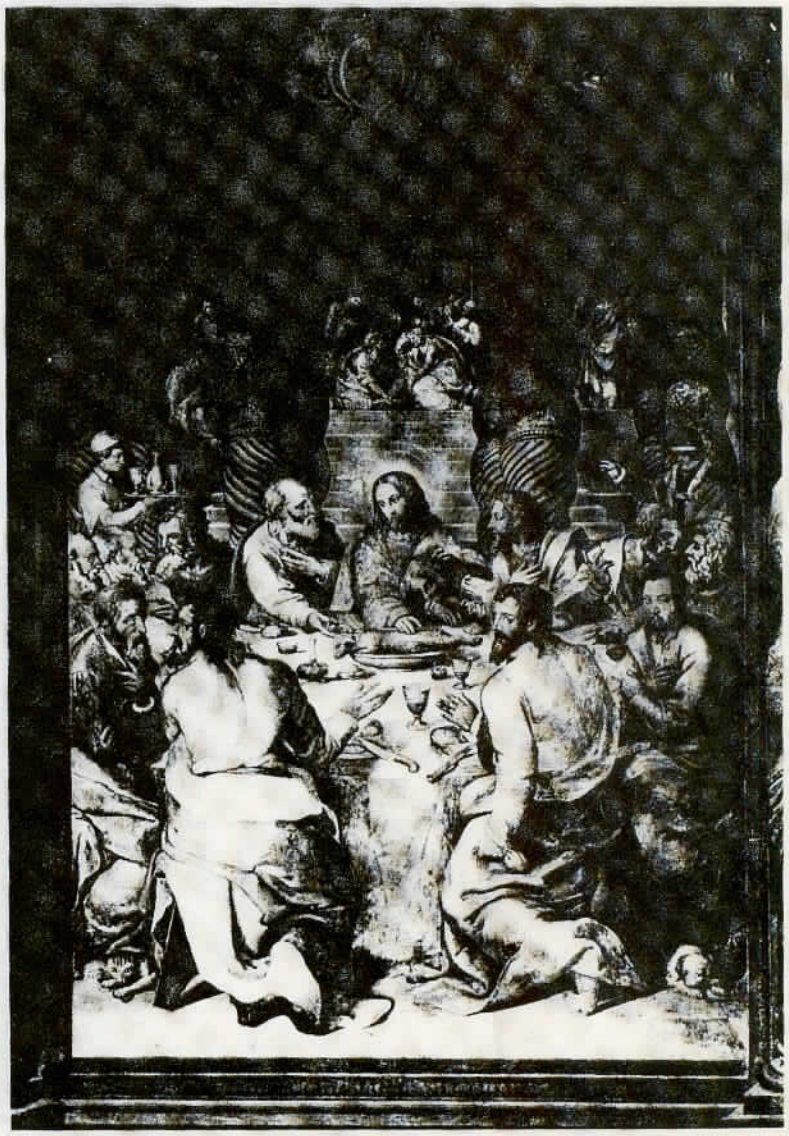
Eestis olevad altarimaalid on püüdliku täpsusega originaalgravüüre jäljendavad. Praegusel juhul on Roomas asuv, Oratorio del Gonfalone'i eeskujuks olev freskomaal /Wadell:ill.278/ ilmeksimatult äratuntav. Ära on jäetud foon ning esiplaanilt puuduvad kass ja koer, need puuduvad ka Cornelis Cort'i gravüüril /Christie: 89/. Cort oli väga produktiivne vaselõigete tegija, mõned tema gravüürid on ka Tartu Ülikooli raamatukogus, nimetatud kompositsiooniga gravüüri Eestis teada pole. Magnus Gabriel De la Gardie[8] lemmikteema kunstis oli püha õhtusöömaaeg /Ångström:400/. Stiilikriitiliselt võiks see maal pärineda 17. sajandi keskpaigast, kuid arhiivimaterjalid ei kinnita siis selle olemasolu Reigis.

SAKRAALKUNSTI DONAATOR MANUS GABRIEL DE LA GARDIE

Konserveerimiskäik: maalikiht kinnitati 5% kalaliimiga läbi mikalendi triikimismenetlusel, lasti üks päev kuivada, seejärel pesti mikalent maha keedetud veega. Teostati üldine pinnapuhastus piirituse ja pineeni seguga (1:1). Maaling kaeti kaitselaki ning akrüülpistaatsialaki ja pineeni seguga (1:2).

TÄHELEPANEKUD POLÜKROOMIA KOHTA

Punased, sinised ja pruunid toonid olid vees lahustuvad. Peale lakkimist saavutasid kostüümidetailide rohelised toonid kõrgläike. Rüüde varimaalingud ja nõud on tuhmid ning imesid lakki sisse, arvatavasti oli siin teistsugune sideaine kui mujal. Maali konserveerisid J.Kukina, M.Mängel, H.Tigane ja Ü.Veski 1994.a.

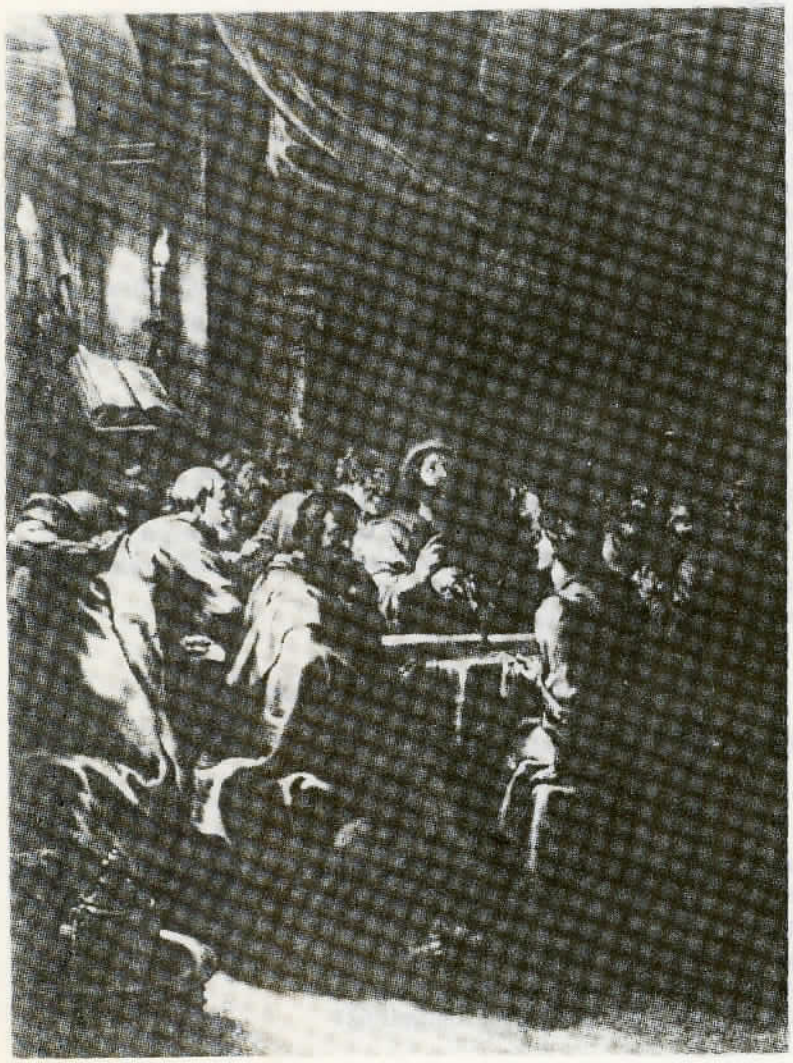


4. Püha õhtusöömaaeg. Livio Agresti fresko Oratorio del Gonfalones, Rooma. Foto: Wadell 1985.

Püha õhtusöömaaeg
eeskuju: Boethius Bolswerti (1580-1633) gravüür (1631) Peter Paul Rubensi (1577-1640) järgi[9]
lõuend, õli
raamita 179 x 144,5 cm

Peter Paul Rubens maalis Mecheleni (Belgia) Romualdase kirikule nimetatud maali 1632. aastal /Rubensstecher:103/. Boethius Bolswert, kes tegi Rubensile graveerimistöid 1631. aastal, oli omandanud iseseisva kirjastamis- ja müügiõiguse. Rubens oli nimetatud kompositsiooni kallal mõtteid mõlgutanud ligi kümme aastat, üks variant asus Berliini maaligaleriis, mis oli maalitud 1624.a. Roosese järgi ning Boethiuse gravüür talletab selles ühe vahepealse etapi. Oksjonidel ringles Rubensi maalitud grisaillesi tehnikas "Püha õhtusöömaaeg", kuid peale 1826. aastat selle jäljed kaovad. Võib-olla oli just see otseseks eeskujuks, sest gravüüri ja maali mõõdud 65x49,5 cm ühtivad /Rubensstecher:103/. Kindlalt seda väita ei saa, sest on andmeid, et Bolswerti gravüür oli kolorceritud /Nagler:22/, mis annab alust arvata, et eeskujuks oli siiski polükroomne maal. "Maali" põhitoon on Rubensi kohta sünge, võlvitud ruumi valgustab ainult küünlavalgus. Selline valgusekäsitlus jätab kujutatu poolpimedusse.

Reigi maali autor jälgib ühelt poolt piinliku täpsusega graafilist eeskuju, kuid just teistsuguse valguskäsitluse tõttu ei saavutata siin dramaatilist pinget.



5. Püha õhtusöömaaeg. Boethius Bolswerti vasegravüür Peter Paul Rubensi järgi. Foto: Christie 1973.

Meisterlikult on teostatud portreeline osa, esiletõstmist väärib Kristuse portree. Püüdlikust on märgata arhitektooniliste detailide töötlemisel. Nii on sammaste kapiteelid kaetud akantuslehise ornamendiga eeskujuks olnud lihtsalt profileeritute asemel. Oletatavasti on maal ja raam mõeldud algusest peale tervikuna, küünalde taga olnud akna kate on tehtud heledaks peale raamimist, siiski on tegemist n.ö. kunstniku originaaliga, sama valget pigmenti on kasutatud ka jüngrite rõivastes.

Maali aluslõuend koosneb kahest paanist, üks neist originaallaiuses 85,2 cm ja teine servast lõigatud - 62,3 cm. Paanid on kokku õmmeldud käsitsi. Kangas on faktuurse pinnaga (z/z) labases koes, siduse tihedus on 1700:1400. Viimased arvud näitavad, et kangas on masinkoes, mida Eestis 17. sajandil veel ei tehtud. Akantusraamistus järgib küll meil valitsenud akantusornamendi traditsiooni, mis sarnasel kujul väljendus kõige selgemalt vapp-epitaafide mantli juures, kuid jääb siiski alla sel ajal levinud näidetele. Raami ülanurkades põimuvad taimornamenti kotkast meenutavad linnupead. Arvatavasti on need siiski föömiksid. See sobiks kokku euharistialiku teemaga ning kinnitaks kontseptsiooni, et seegi "Püha õhtusöömaaeg" oli mõeldud altaripildiks. On raske esitada vastuväiteid sellele, et see võis olla teise Reigi kiriku altar (õnnistatud 1690. aastal). Kõik Reigi maalid demonstreerivad pisut naivistlikku taset, kuid oma püüdlikus jäljenduses väljendavad nad kohalike meistrite kunstitaotlusi.

Reet Rast

---

[1] Praegu Reigi Jeesuse kirik /EELK:163/

[2] Tõenäoliselt oli ta krahv Ewald Aleksander Andreas Ungern-Sternbergi (1824 - 1899, Siberi Unguri lapselaps) abikaasa Adele (1833-1915). /Stackelberg: 458/

[3] Seda maali on käsitlenud autor artiklis "Rogier van der Weydeni kaja Eestis" "Renovatum Anno 1993" lk. 49 - 51.

[4] Martin Ascaneus (1575-1641) õppis Uppsala ülikoolis teoloogiat, ta oli piiskop Rudbeckiuse sekretär 1627 aasta visitatsioonil Eestimaal. 1630. aastal valiti ta Rootsi riigi antikvaariks. /Nordisk Familjebok: 859/

[5] /Garde:337, Hollstein's, V: 261/

[6] Analoog oli Narva Issanda muutmise katedraali (varasema saksa linnakiriku) Kuningateukse pildisein ca 1687. /Karling:331/

[7] /Wadell:54, Haan:89/, Tänan soovituse eest vaadata M.-B.Wadelli monograafiat "Evangelicae..." P.Ehasalu, kelle diplomitöö "Barokiaja tahvelmaal Eesti luteriusu kirikus", Tartu 1990, fotolisa toob ära Reigi kiriku maalid ja neist ühe eeskujuna Livio Agresti fresko.

[8] Magnus Gabriel De la Gardie (1622-1686), Liivimaa kindralkuberner 1649-1652 ning Eesti - Liivi ja Ingerimaa kindralkuberner 1655-1658. 1652 aastal päris Axel Julius De la Gardie (1637-1710) oma isa valdused, sealhulgas Kõrgessaare mõisa ja Hüti klaasikoja. Noorema De la Gardie nooruse tõttu valitses tema asemel tema vend Magnus Gabriel De la Gardie /Roosma:39/, viimane oli aga jumalakartlik ning ta on kinkinud Rootsi ja Baltimaade kirikuile rohkem kui 30 altarit /Ångström 1995: 52/.

[9] /Christie II:84, Hollstein's:61/

Kasutatud allikad ja kirjandus

Eesti Ajalooarhiiv (EAA), 1187-2-5170
3170-1-17
3170-1-96
3170-1-107

Hiiumaa Muuseumi Arhiiv (HKM), Johann Naha käsikirja "Hiiumaa vanemate ajalooliste ehituste ja kunstivarade inventariseerimise katse 1939. a." fotokoopia

"Ungern-Sternbergide kroonika"

Riigi Muinsuskaitseameti Arhiiv

Stockholm Riksarkivet (SRA), Livonica II:621

A.R. Die Alterthümer der ehstländischen Landkirchen. Baltische Monatschrift. Fünfunddreissigster Jahrgang XL Band, Reval 1893, lk. 394 - 417.
Christie, Sigrid, Den lutherske ikonografi I Norge inntil 1800, Oslo 1973.
Die Rubensstecher. Wien 1893.
Eesti Evangeelsed Luteriusu Kirikud, Tartu 1939.
Ehasalu, P. Barokiaja tahvelmaal Eesti Luteriusu kirikus, Tartu 1990. (Diplomitöö fotolisa)
Garde, Georg. Danske Silkebroderede Laerredsduge fra 16. og 17. Arhundrede
Haan, J.C.J.Bierens de. L'oeuvre Grave de Cornelis Cort Graveur Hollandais 1533 - 1578. La Haye 1948.
Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450 - 1700, III, V, Amsterdam.
Karling, Sten, Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland, Dorpat 1943.
Läänemaa maateaduslik, majanduslik ja ajalooline kirjeldus, Tartu 1938. (korrektuuriveerud)
Nagler, G.K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Litographer, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Zweiter Band, München 1835.
Nordisk Familjebok Encyklopedi och Konversationslexikon I, Malmö 1951.
Roosma, Maks. Hüti klaasikoda Hiiumaal. Jooni klaasimanufaktuuri tegevusest Eestis XVII sajandil. Tallinn 1966.
Saaremaa maateaduslik, majanduslik ja ajalooline kirjeldus, Tartu 1934.
Soom, Arnold. Die Zunfthandwerker in Reval im siebzehnten Jahrhundert. Stockholm 1971.
Stackelberg, O.M., Genealogische Handbuch der estländische Ritterschaft. 1929 - 1931.
Thulin, O., Reformatorische und frühprotestantische Abendmahldarstellungen. Kunst und Kirche 16, Heft 2, Berlin 1939.
Wadell. Maj-Britt. Evangelicae historiae imagines. Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg 1985.
Ångström, Inga-Lena. Altartaflor I Sverige under renässans och barock. Studier I deras ikonografi och stil 1527 - 1686. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 1992.
Ångström, Inga-Lena. Notices on the Artistic Connections Between Sweden and the Baltic Region in the 16th and 17th Centuries.

Christian Ackermanni Järvamaa altarid.

Pika traditsiooniga eesti puunikerdus ja -skulptuur jõudis oma suurima õitsenguni 17. sajandil koos barokk-kunsti võidutsemisega Eestis. Kunstide arengule aitas kaasa 17. sajandi teisel veerandil alanud pikem rahuaeg ja muutunud kiriklik kord.

PUUNIKERDUS JA -SKULPTUUR 17.SAJANDIL.

Luterlik kirik, olles sisuliselt teistsugune ristiusu religioosne vorm kui katoliiklus, tellis oma kultusehoonetesse vastavalt uuele jumalateenistustavale palju uut sisustust: pingistikke, vääre, aga ka altareid, kantsleid ja epitaafe. Parimaid võimalusi puuskulptuuri ja -nikerduse arenguks lubas altar. Seoses uue kunstisuunaga asendati vanad tiib- ja kappaltarid uhkete puunikerduste ja -skulptuuridega kaunistatud frontaalsete arhitektuursete kompositsioonidega.

MUUTUSED KIRIKUINVENTARIS.

Palju võimalusi pakkus lisaks kantsel, mis sai nüüd uue elemendina juurde kõlaräästa.

17. sajandil hakkas muutuma ka kujurite seisus. 1651.a. asutatud tislerite tsunfti kuulusid samuti skulptorid. Et sellid tulid Eestisse enamasti Saksamaalt, siis tõid nad kaasa sealseid kunsti ning sotsiaalseid mõjusid. Mida aeg edasi, seda enam soovisid kujurid eralduda tsunftist, saavutada iseseisvus ning tegutseda vabakutselistena.

MUUTUSED TSUNFTIKORRALDUSES.

CHRISTIAN ACKERMANN

Suurimaks 17. sajandi puuskulptuuri meistriks kujunes Christian Ackermann, kes tulles 1672.a. sellina Königsbergist Tallinna, asus tööle Elert Thiele töökotta./1/ 1675.a. sai ta Tallinna kodanikuks ning samal aastal abiellus E.Thiele lesega./2/ Chr. Ackermann oli mees, kes soovis olla vabakunstnik ning selleks, et katkestada sidemeid tsunftiga, tuli tal loobuda E.Thiele töökojast ning varustusest./3/

CHR. ACKERMANN`i ALTARID.

Ackermanni ettevõtlikkusest ning töökusest annavad parima ettekujutuse loodud altarite, kantslite ning epitaafide hulk (9 altarit, 6 kantslit ja üle kümne epitaafi), andest aga kõneleb loomingu kunstiline tase.

Chr. Ackermanni valmistatud altareid asub kõige rohkem Põhja-Eestis ja Läänemaal, kuid mõned altarid on ta töökojast tellitud ka Järvamaale. Chr. Ackermanni kahest Kesk-Eestisse loodud altarist on huvitavaim Järva-Madise kirikus asuv, eelkõige oma ainulaadsuse tõttu kunstniku loomingus.

JÄRVA-MADISE KIRIKU ALTAR.

Järva-Madise kiriku altar on lihtne ühekordne ehitis vaimulike talituste pidamiseks, mida kannavad kaks siledat ja saledat korintose sammast. Kogu altari ülevuse ning kandvuse moodustab ülal sammastele toetuval sirgel karniisil asuv kolmefiguuriline grupp. Kõigist kõrgemal seisab Kristus kui maailmavalitseja, temast kahel pool ornamendi keskel on kaks inglit. Ehkki külgmised, meisterlikult teostatud ornamentaalsed reljeefid, altarile vajalikku raami luues, mõjuvad hästi, on paremini õnnestunud hoogsad, liikumist täis vabalt seisvad ümarplastilised figuurid. Skulptuuride dünaamika rajaneb keha ilmekale hoiakule, käte laialisirutatud asetusele ning lehvivale riietusele. Järva-Madise kiriku altari karniisipealse ülesehituses on sarnasust nii Vigala kiriku kui ka Simuna kiriku altaritega. Samasugune ornament ja putokonsool eksisteerib Vigala kiriku omas, taoline figuuride paigutus Simuna kiriku altaris. Järva-Madise altar on saanud väga meeldiva ja loomuliku sümbioosi mõlemast umbes samal ajal loodud altari ülaosa lahendustes./4/

KOLMIKGRUPP ALTARI PEALMIKUL.
ORNAMENTAALSED KÜLGRELJEEFID.
ÜMARPLASTILISED FIGUURID.

Kuid tuleb veel rõhutada Järva-Madise altari figuuride sarnasust II Maailmasõjas hävinud Chr. Ackermanni ühe uhkema teose, Märjamaa kiriku ovaalse, ornamendi- ning figuuririkka altari skulptuuridega. Just Järva-Madise ning Märjamaa kiriku altarite ülemistes figuurides valitseb elaanlik maailmakäsitlus, vormide sulamine ühtseks rahutuks voogavaks tervikuks. Järva-Madise kiriku altari karniisipealse ornamendi ja figuuride omavaheline hästi harmoneeruv rütm kolmnurkses kompositsioonis on krooniks altarile ning põhjendab Chr.Ackermanni loomingule üldiselt omase külgfiguuride puudumise.

VIGALA JA SIMUNA KIRIKU ALTARID.

Praegune altariseina karniisi serva puudutav maal on 1867.a. H.Sprengeli loodud ja oletavasti samal aastal paigaldatud./5/ Paide muuseumis säilitatava esialgse altarimaali mõõdud eeldavad paremat sobivust ja stiilsemat sisepinda, tagades nii altarile loogilisema ja kindlama rütmi, mida H.Sprengeli suur maal praegu pisut rikub. Järva-Madise kiriku altariga sarnaseid töid leidub Lätis Dikli (17.sajandi II pool) ja Rinda kirikus (1774.a.), mis näitab, et taolistiil oli levinud ka Kuramaal ning püsis Põhja-Baltikumis küllaltki kaua./6/

MÄRJAMAA KIRIKU ALTAR.

1693.a. Türi kiriku jaoks valmistatud altariga algab Chr. Ackermanni loomingus viimane periood, mida iseloomustab suursugune lihtsus ja sirgjoonelisus ning ilmne klassikalise suuna mõju. Samas säilitavad viimased altarid (peale Türi veel Martnas ja Tallinna Toomkirikus) Ackermanni töökojas tehtud altarite tüüpilised jooned. Nendeks on kaheosalisus, külgsambad, külgskulptuurid ning akantuselehe ornament. 1856. aastal Türi kiriku altar renoveeriti ja seoses sellega on algse altari kohta tekkinud mõned oletused, kuid tänasel uurijal on neile raske vastust leida./7/ 1856.a. asetati altarisse kaks A.G.Pezoldi 1854.a. maalitud altarimaali "Kolgata" ja "Püha õhtusöömaaeg"./8/

CHR. ACKERMANN`i KOMPOSITSIOONIVÕTTED.

JÄRVA-MADISE KIRIKU ALTARIMAALID.

TÜRI KIRIKU ALTAR.
CHR. ACKERMANN`i VIIMASE PERIOODI ALTARID.
ALTARID MARTNAS JA TALLINNA TOOMKIRIKUS.
1856.a. RENOVATSIOON.

A.G.PEZOLD`i ALTARIMAALID "PÜHA ÕHTUSÖÖMAAEG" JA "KOLGATA".

Suuremõõtmelise "Kolgata" altarisse paigutamise käigus muudeti tunduvalt altari ülaosa, lisades sinna pseudogootiliku teravnurga koos tipus kõrguva ristiga. 20. okt. 1990.a. Pezoldi maalid varastati./9/ Pärast suure maali kadumist tuli ilmsiks, et selleks, et tagada pildile siledat tuge, oli lõhutud altari ülemine karniis. Viimane võis olla vana altarimaali arvestades trapetsikujuline, kuid ka ümarkaareline nagu hiljem (1700) valminud Martna kiriku altaris. Igal juhul tekitavad "Kolgata" maali kõrvale seatud inglifiguurid vastuväiteid - nad ei sobi ornamendiga, olles selleks liialt väikesed ning nad tunduvad pärinevat altari ülaosast. Praeguse liigenduse ja kujude paigutuse määrasid 1856.a. üm-

VANAD ALTARIMAALID.

MUUTUSED ALTARI KOMPOSITSIOONIS.

berkorraldused ning võrdlus küllaltki sarnase Martna kiriku altariga näitab, et need muudatused kahjustasid kindla ja selge proportsioonitajuga meistri loomingut. Kõiki Chr. Ackermanni altareid lõpetab figuuridest või figuuridest ja ornamendist koosnev jumala ja taevase maailma üleolekut sümboliseeriv kompositsioon, mis nüüd Türi kiriku altaril puudub.

ALTARI FIGUURID "MOOSES" JA "RISTIJA JOHANNES"

Kaasajal on kõige mõjuvam altari keskosa, kus altariehitis, skulptuurid ja maal ühtse maalilise terviku moodustavad. Võrreldes Järva-Madise kiriku altari figuuridega, on "Mooses" ja "Ristija Johannes" enam põhjamaiselt vaoshoitud ning väljendavad erilist rahu ja paatost. Skulptorina oli Chr. Ackermann väljapaistev, ta valdas vabalt puulõiget ja -nikerdust. Ta varasemates töödes varjutavad kujutatava isiku suurejoonelist käsitust uhked rõivad. Kuigi ka siin on hoolikalt töödeldud viimase üksikasjani riietust, allalangevaid volte, üleskääritud käiseid, nööpe, tõuseb inimese ja ta sisemaailma kujutamine palju rohkem esile. Chr. Ackermanni skulptuurides väljendub ilmekalt barokiajastu kujudele nii omane konkreetse reaalsuse ja religioosse vaimsuse ühtsus.

TÜRI KIRIKU ALTARI ALGNE ARHITEKTOONIKA JA KOMPOSITSIOON

Algsel kujul oli Türi kiriku altar üks suuremaid, mida ehtisid kolmed sambad - kõige all dooria kapiteeliga sammaste paar, seejärel korintose sambad ning ülal korintose piilarid. Sammaste külgi ning sammaste aluseid pjedestaale kaunistab ornamentaalne reljeef. Horisontaaljooned korruste vahel on sirged ja ranged. Kogu ülesehitust iseloomustab vormide puhtus ja joonte selgus. Just tihke, kuid samas harmooniline profiil, dünaamika puudumine altari siluetis viitab kõige paremini suundumusele klassikalisele barokile.

Tänaseks on mõlemad altarid üle maalitud: kujud heledaks, altariehitis ja dekoor tumedatooniliseks. Ometi oli neis maades, kus gooti kunsti mõju kaua püsis, värvilise puuskulptuuri elujõud väga pikk. Ennistuskojas "Kanut" tehtud analüüsid tõestavadki, et Järva-Madise kiriku altari elegantne dekoor oli värviline - roheline, sinine, punane. Ka Türi kiriku altarist võetud proovid näitavad sama. Altar on olnud üsna värvirikas. Barokkajal arvestati alati ruumi valgustust. Altarit ehitades arvestati, et nii skulptuuride kui ka ornamendi siluett pidi tagant tulevas valguses hästi välja joonistuma, kõigist avadest läbi kumav valgus aga värvid hästi esile tooma. Praegu võime vaid ette kujutada, kui säravad, jõulised ning võimsad tundusid Chr. Ackermanni uued baroksed altarid (üks dünaamiline, maaliline, emotsioone kandev, teine tasakaalustatud, ühtlust ning harmooniat taotlev) tolles ajas.

Tiina Pikamäe

Kasutatud kirjandus ja viited

1. S.Karling, Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Dorpat, 1943. lk. 254-257.
2. Elert Thiele suri 11. mai 1674.a.
3. T-M.Konts. Chr. Ackermanni elu ja looming. TÜ diplomitöö, 1994.
4. S.Karling mainib Järva-Madise kiriku altari ajaks u. 1680, Vigala 1680, Simuna 1684.
5. V.Vaga. Kunst Tallinnas XIX sajandil.Tln. 1972. lk. 83
6. B.Vipers. Baroque art in Latvia. Riga. 1939 lk. 237-241
7. Türi pastoraadi arhiiv hävis tules 1990.a. seoses pastor Mere tapmisega.

* Toimetaja märkus: Eesti Ajalooarhiivi Fond 1237, nim.1 sisaldab 392 säilikut Türi Ev. Luteriusu Püha Martini kiriku materjale.

8. Türi kiriku altari ülemistel piilaritel on aastaarvud 1856 ja 1693.
9. Ekspertakt kriminaalasjas nr. 90200293. RMA arhiiv.

TALLINNA ENDISE ST.KANUT'i JA TOOMGILDI KÄSITÖÖMEISTRITE ÜHING

Eelmises kogumikus "Renovatum anno 1994" avaldasime artikli "Tallinna Püha Kanuti gild ja tema kaitsepühak Knud Lawardi (1096-1131)". Seoses uute dokumentide avalikustamisega, mis varem kuulusid Eesti Käsitööliste Awitamise Seltsi esimehele Arnold Tammikule (aastatel 1929-1940) ja asuvad praegu erakogus, täiendame ülevaadet faktoloogilise materjaliga pärast gildide likvideerimist (Linnanõukogu otsus 9. juunil 1920. aastal) järgnenud aastatest.

Toimetaja

TALLINNA TOOMGILD

9. juunil 1920. aastal vastuvõetud seisuste kaotamise seaduse ja Riigikohtu otsuse põhjal (16. juunist 1921, nr. 371) võeti Vabariigi valitsuse alluvusse ka Tallinna Toomgildile kuuluv kinnis - ja vallasvara: arhiiv, kirjavahetus ja raamatukogu, temale kuuluvad varandused ja ülalpeetavad asutused. Et selle otsusega polnud rahul aga Tallinna Toomgildi juhatus, esitas viimane kaebuse E.V. Töö- ja Hoolekandeministeeriumi vastu, kust selgub gildi üldine majanduslik seisund ja paljud muud üksikasjad. Nii saame teada, et 20. aprillil 1920

GILDIVANEM J.SALME

valiti gildivanemaks J. Salme ja tema asetäitjaks M. Hüüs. Samal koosolekul otsustati välja astuda ka gildi likvideerimise vastu, kuna gild kujutas endast vaid "*liht eraõiguslikku ühingut ehk seltsi, aga mitte kunagi seisuslist asutust*". Samas tõdeti, et gildid kui avalik-õiguslikud asutused olid varustatud teatavate, endisel ajal kaunis suurte ja kaugeleulatuvate õigustega, mis linnavalitsuses tähtsat osa etendasid.

SUURGILD JA VÄIKEGILD

Suuremates linnades nagu Tallinna ja Narva, niisamuti Tartus ja Pärnus, moodustusid kaupmeestest ja haritlastest Suurgildid, käsitöölistest aga Väikegildid. Tallinnas oli kaks käsitöögildi - Kanuti Gild all-linnas ja Toomgild Toompeal. Viimase kohta loeme, et "*Tallinna Toompea kodanikud esindavad oma iseäralise korporatsiooni - Toompea Gildi (Domgilde) nime all, mis seisab koos ainult käsitöölistest ja sünnitavad seega ainult ühe seisuse. Selle gildi liikmeks võtmine sünnib neilsamul tingimustel, nagu see Tallinna Väikese gildi suhtes määratud, häälteenamuse järel. Enne kui gildi liikmeks saada, oli tarvis üleüldse linnakodaniku õigused saada, mis magistraadi otsustada oli*".

Tekst jätkub leheküljel 9: "*Niisiis kujutasid gildid meil kuni viimase ajani avalik-õiguslisi asutusi, mis kas linnakodanikkudest, kaupmeestest ja haritlastest... või väiketööstuse ettevõtjatest ehk käsitöölistest ja nende perekondadest koosnesid, kellel oli sisemine valitsus, mis valitsuse ülevalve alla käis, omad seaduses ettenähtud õigused ja kohustused olid. Kuigi nende tegevus õige kitsaks oli jäänud, ei olnud nad mitte eraseltsideks muudetud. Nende ülemad ametnikud käisid kuberneri kinnituse alla, nad võeti ametivandele, isegi puhkuseks pidid nad luba nõutama kubermangu ülemalt, nagu seda Eestimaa kubermangu valitsuse asjatoimetustest näha. Kubermangu ülemuse loaga peeti gildi liikmete üldkoosolekuid, temale pandi aruanded ette ja ta kinnitas eelarved.*"

16.juuni 1921.a.
RIIGIKOHTU ISTUNGI OTSUS

Edasi loeme Riigikohtu 1921. a. juunikuu 16. päeva kohtuistungi otsustest, et "*Tallinna Toompea kilt ehk "Gilde" 1920.a. antud seisuste kaotamise seaduse alla käib ja selle järele temal oma varandused töö ja hoolekande ministeeriumile üleanda tuleb.*"

Säilinud on akt Tallinna Toomgildi varanduste Vabariigi Valitsusele üleandmise kohta, kust selgub, et gildile kuulus Gildimaja (Kooli tn. 9), Falk'i park (gildivanem Heinrich Falki kingitus 1868. aastal gildile) - 3197 ruutsül-

da, obroki maatükid, liikuv varandus - mööbel, keisri pildid, gildilipp, jalaga hôbekann kaanega ja 20 hôbedast nimeplaadiga, varalised dokumendid.

Edasi pidi gild tegutsema kui Tallinna Käsitöö- ja Tööstusettevôtjate Ühisus. Sellele astus vastu notar Linnamäe ja nôudis sellekohase otsuse Tallinna-Haapsalu rahukogus uuesti arutlusele vôtmist. 16. augustil 1920 esitati Tallinna Käsitöö- ja Tööstusettevôtjate Ühisuse pôhikiri registreerimiseks Riigikohtu üldkogule.

Säilinud on ka Tallinna Käsitöö- ja Tööstusettevôtjate Ühisuse "Toompea Gildi" pôhikiri, mis koosneb 61 paragrahvist. Pôhikiri kinnitati 17. augustil 1920. aastal ja registreeriti Tallinna-Haapsalu rahukogu juures registrisse nr. 464 alla ning seega vôis selts oma tegevust alustada.

TOOMGILDI PÕHIKIRI

Ühest teisest dokumendist, mis välja antud Siseministeeriumi poolt 16. veebruaril 1939. aastal (nr. 7889), selgub, et Tallinna Endise Püha Kanuti Gildi ja Toomgildide Käsitöömeistrite Ühing on registreeritud Tallinna-Haapsalu rahukogus 23. augustil 1922. aastal (nr. 220 all) ja et ühingul on ôigus kanda lippu, mille üks külg on helesinine, teine kollane. Sinise külje keskel asub ühingu rinnamärk ja märgi üleval ning all kuldtähtedega ühingu nimi, aastaarvud 1329-1935. Lipu kollase poole keskel on tammepärgade ja punanemust värviliste joontega piiratud kuusnurga kujutis, mille sees 25 käsitöömeistri ameti tunnusmärk.

Säilinud on ka käsikirjaline leping, kust selgub, et lipu teostas liputööstur pr. Šeffer hinnaga 150 kr. Lipu sisseônnistamine toimus ..... 1935.aastal ja pidukônes öeldi muuhulgas: "...end. St.Kanuti ja Toom-Gilded olid keskajast peale Tallinna käsitöösturite seisuslikuks koonduseks, kuhu olid koondatud käsitööstur id kôikidelt aladelt. Gildide osa käsitööstuse edendamises ja käsitöösturite kutseeetika tôstmises ei olnud väike. Gildid nôudsid oma vendadelt täit ja tublit tööoskust, vajalikku ühtehoidmist ja ausust. Töö ja ausus olid pôhimôtted, mis gildide seinte vahel valitsesid. Oma liikmete toetamine ja avitamine olid gildidel kôrgemaks ülesandeks. Seda oma ülesannet täitsid gildid kuni viimase ajani, ja neid ülesandeid peame ka meie, kes meie endistest gildidest välja vôrsunud oleme, täitma. Töö, ausus ja ühtehoidmine olgu meie lipukiri ja püha pôhimôte."

"MÄRKMEID TALLINNA GILDIDE AJALOOST"

A. Tammiku juures säilinud dokumentide juures pakub huvi veel üks käsikiri - "Märkmeid Tallinna gildide ajaloost", kus teksti autor esineb môningate uudsete môtetega, mis tôenäoliselt toetuvad tema kasutuses olnud vanadele ürikutele. Avaldame sellest käsikirjast osa, mis puudutab Tallinna gildide ajalugu.

AASTAD 1326 JA 1341

"Vanimateks käsitööliste gildideks Tallinnas olid Püha Kanuti ja Oleviste gildid. Esimest mainitakse esmakordselt seoses Gildihoone ehitamisega aastal 1326 ja viimast poolteist aastakümmet hiljem, aastal 1341. Seega on nad asutatud Taani ajal. Nagu nähtub nende nimedest vôi ôigemini nende kaitsepühakute nimedest ja seesmisest struktuurist, ulatuvad nad skandinaavia môjupiirkonda. Igatahes on Tallinna gildid üks väheseid üle saja aasta Eestimaal kestnud Taani valitsemisaja pärandusi, mis peaaegu muutumatult püsisid kuni kôige lähema ajani.

KANUTI GILD

Kanuti gildi, kes oli Tallinna käsitööliste gildidest üks suuremaid ja môjukamaid, ning püsis kuni Eesti iseseisvumiseni, oli rajatud Taani eeskujul. Mitte üksi ta kaitsepühak, kuningas Kanut IV vôi Püha, kes katoliku kirikule osutatud teenete eest ja vägivaldse surma tôttu kuulutati märtriks ja pühakuks, ei ole Taani päritolu, vaid veel enam. Vôrreldes Kanuti gildi vanemat skraad ehk pôhikorda Malmö samanimelise gildi skraaga (Malmö kuulus siis Taanile), siis näeme, et ta peaaegu sôna sônalt ühtub eelmisega.

OLEVISTE GILD

Teiseks käsitööliste gildiks all-linnas, nagu ma juba varem nimetasin oli ta kaitsepühaku, Norra kuninga Püha Olause nime kandev Oleviste Gild. Seni on peetud teda niiöelda alamaks vôi vähem auväärsetest käsitööaladel teotseva linnaelanikkonna koondiseks. Kuid näib, et see seni millegipärast püsinud arvamine ei ole paika pidav, vähemalt mitte gildi tegevuse kohta kuni 17. sajandi keskpaigani. Tôsi, Oleviste Gildi kuulusid muuseas lihtsamate käsitööliste tsunftid nagu müürissepad, kiviraidurid, puussepad, voori- ja kärumehed, mündrikud, telliskivipôletajad, kanepiketrajad, vannutatud vilja ja soola kaalujad, kellalööjad, surnumatjad jne., kuid samas kuulusid sinna ka niiöelda auväärsete käsitööliste tsunftid, nagu kujurid, tündersepad, ratassepad, laevni-

kud, nõela ja kinnaste valmistajad, vöörihmade tegijad, vase ehk kannude valajad, potsepad, köösnerid, lihunikud jne., kes samaaegselt esinevad ka Kanuti gildis. Ja nagu mainitakse ühes Oleviste Gildi kaebekirjas magistraadile Rootsi aja lõpu poolelt, olevat varem gildi kuulunud veel palju teisigi auväärt tsunfte, mis aga alles viimasel ajal, peale 1602. aasta katku ebaseaduslikult ja skraa vastaselt läinud üle Kanuti Gildi. Nagu näha ka vanematest ürikutest on Oleviste Gildi nii magistraadi kui ka gildide poolt koheldud võrdsena Kanuti Gildile. Oma õigusliku seisundi, privileegide ja huvide kaitsmisel esinevad nad pea alati magistraadi ja teiste võimude juures, ilma et oleks märgata mingisugust vahe tegemist.

Alles 17. sajand tõi Oleviste Gildi edaspidisesse ellu suure pöörde. Nõrgestatuna 1602. aasta katkust ja paljude tsunftide ühinemisest Kanuti Gildiga, ei suutnud ta kunagi enam võita tagasi oma endist positsiooni. Veel enam, kuna sinna olid jäänud alles peale mõne üksiku, vaid eestlastest kui tollajal valitsetavast rahvast koosnevad tsunftid, siis hakati talle vaatama ülevalt alla. Samuti püüdis ka magistraad teda alavääristada. Nii näiteks 17. sajandi viiekümnendatel aastatel Toomapäeval, mil toimus rae koosseisu uuendamine, ei lasknud raad vana kombe kohaselt enam Oleviste Gildi esindajaid vastavale pidusöögile ega võtnud neid õnnesoovijatena vastu. Seltsis veel muidki takistusi ja lõpuks ilma gildi enese teadmata ühendati 1675 Kuninga käsukirjaga Kanuti

Gildiga. Kanuti Gildi aga võttis oma liigeteks vastu vaid neid, kes sünnikirjadega suutsid tõendada oma auväärset päritolu. Seega oli enamik Oleviste Gildi kuuluvaid liikmeid muutunud õigusteta ja kaitseta olevusiks ning mõisnikkudel oli koguni võimalus kunagi ammu juba tema alalt lahkunud ja linna siirdunud talupoegade järeltulijaid-käsitöölisi nõuda tagasi. Küll õnnestus veel Kanuti Gildist eemalejäätutel Stockholmis 1681. aastal kuninga juures läbiviia gildide uuesti lahutamist, kuid sellel ei olnud enam tegelikult suuremat tähtsust. Raad püüdis ta olemasolule kõigiti teha takistusi ja lisaks niigi juba vintsutusist ja protsessidest vaesustunud gildi tabasid mitmed õnnetused. Gildihoone põles maha. Stockholmi saadetud saadikutelt võtsid teel maanteeröövlid reisuraha ja gildi privileegid ning dokumendid. Kõige selle tagajärjeks oli, et ta uuesti ja jäädavalt 1698 liideti Kanuti Gildiga.

1681.a. GILDIDE UUS LAHUTAMINE

Vanuselt kolmanda käsitööliste gildina Tallinnas tuleks veel mainida Maarja- või Toomgildi Toompeal. Tema asutamine langeb 15. sajandi algusele, seega ajastule, mil Tallinn Hansa linnana elas üle oma hiilgepäevi. Ajajooksul, eriti aga 14. sajandi lõpul, peale maa üldise rahunemise, tekkis ka Toompea eeslinna Tõnismäele rohkesti eramaju. Ühtlasi asus siia suuremal arvul käsitöölisi, kes püüdsid toodelda ka maaelanikkonna tarbete rahuldamiseks. Vaatamata sellele ei olnud 1407. aastal asutatud Maarja ehk Toomgildi siiski puht käsitööliste koondis vaid siia kuulusid peale viimaste ka vaimulikud, los-

1698.a. GILDIDE LIITMINE MAARJA- e. TOOMGILD

1407.a. MAARJA GILDI ASUTAMISAASTA

sikomtuuri teenrid ja koguni rüütlid. Isegi gildi asutajaks ei olnud käsitöölised vaid katoliku vaimulikud - toomhärrad. Samasena teotses Toomgild kuni reformatsioonini. Et aga katoliku usk Toompeal kestis inimea kauemini kui alllinnas, siis toimus ümberkorraldamine alles Rootsi ajal. Esmajoones pandi maksma korraldus, et gildi liigeteks võivad olla ainult käsitöölised. Hiljem kustutati skraast ka katoliku aegne kaitsepühak - Maarja-Taevakuninganna ja gildi hakati nimetama lihtsalt Toomgildiks. Siiski ei pääsenud korporatiivne vaim, tsunfti eeskirjadest ning nõudmistest kinnipidamine Toompeal kunagi sellisel ulatusel maksvusele kui all-linnas. Kui kedagi mingil põhjusel ei võetud vastu Kanuti Gildi ja ka magistraad ei annud talle linnas töötamiseks luba, siis oli ainukeseks lootuseks katsuda õnne Toompeal. Nagu nähtub sellest tingitud rohketest protsessidest Kanuti Gildiga, andis see pea alati soovitud tulemusi. Üldse ei olnud Toompea ja Kanuti Gildi vahekord kunagi päris ladus. Halva läbisaamise põhjused seisid selles, et Toompea käsitöölised, kelle tegevusala oli väga piiratud, püüdsid omi produkte müüa ka all-linnas. Tüli alllinna ja Toompea gildi vahel arenes kord isegi nii suureks, et Rootsi kuningas Gustav Adolf kuningliku määrusega asja pidi lahendama. Kuninga eeskirja kohaselt võisid Toomgildi kuuluvad käsitöö nõuetele vastavate õigustega meistrid müüa oma töösaadusi ka linnas, samuti seal töötada. Teiselt poolt aga keelati Toomgildil edasipidi gildi nõudmisi käsitöö alal mittetäitnud kodanikkude vastuvõtmine gildi liikmeiks. Olemasolevad võisid töötada ainult Toompeal ja sealgi ilma sellideta ja õpipoisteta.

Peale eelmainitu kavatses Gustav Adolf ajajooksul koguni all-linna ja Toompea Gildisse kuuluvate tsunftide liitmist. Selleks pani maksma eelkorralduse, et kui mõni tsunft Toompeal on küllalt tugev ning väärikas siis peab Kanuti või Oleviste Gildi vastav tsunft tsunftivanemale kaasistniku (Beisitzer) valima Toompea gildi kuuluvast tsunftist. Kanuti Gildi vastuseismise tõttu ei pääsenud see korraldus aga kunagi maksvusele ja ununes pea. Küll katsusid hiljem enese algatusel ühineda mõned all-linna ja Toompea tsunftid, nagu müürisepad ja parukategijad, kuid ka need katsed lõppesid varem või hiljem pikkade protsessidega..."

1508.a. KEELATI EESTLASTE VASTUVÕTT GILDI

Edasi kirjeldab teksti autor gildide koosseise, aastapidustusi, liikmekssaamist, meistritöid, elukombeid jne. 1508. a. keelati eestlaste vastuvõtt Kanuti Gildi. Kuni 1878. aastani valis gildivanemad Toompea kogùkond. 1724. a. kehtestati nõue vene noormeeste väljaõppeks meistrite juures. 1786. a. kaotasid gildid oma seisuslikud eesõigused.

Endel Valk-Falk

Maalide struktuur ja selle üksikute osade iseloomustamine destruktiivsetel meetoditel.

Väga harva jõuavad möödunud aegade kunstiteosed meieni oma esialgsel kujul. Aeglaselt, kuid halastamatult jätab neile jälje aeg, väga sageli muudavad teost inimeste maitsed, mood, seda püütakse üha uuendada. Kuid isegi siis, kui teosed asuvad muuseumides, ei jää nad muutumatuteks. Materjalidega, millest maal vms. koosneb, toimub pidev loomulik vananemine. Seetõttu vajab ka hoolikalt säilitatud teos mõne aja möödudes restaureerimist. Kuid kuidas peaks restauraator toimima? Maali restaureerimise üle (ülemaalingute, ebaõnnestunud paranduste eemaldamine jt. opertsioonid) otsustatakse alles pärast eeluuringuid. Need on vajalikud ka maali säilivusastme hindamisel, kunstniku poolt kasutatud materjalide määramisel. Viimaste teadmine on vajalik sobivate restaureerimismaterjalide valimiseks, mille kontakt originaali materjalidega ei kutsu esile negatiivseid kõrvalnähtusi.

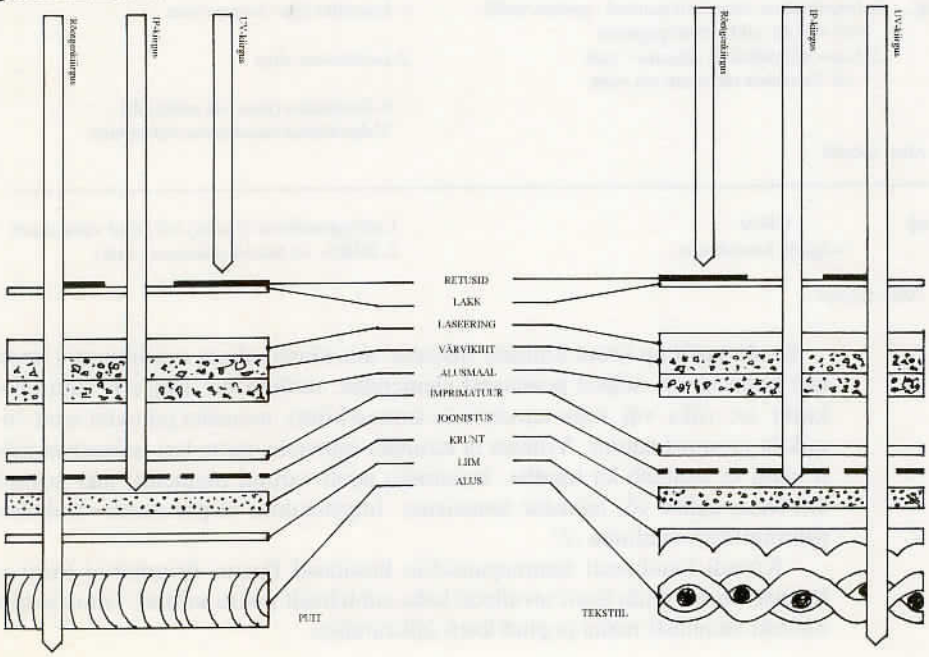
Praeguse aja restaureerimispraktika seab esimesele kohale kunstiteoste konserveerimise, mille põhiliseks ülesandeks on teose säilitustingimuste stabiliseerimine. Sellega seoses kerkib esile vajadus uurida teose lagunemispõhjusi ning nende likvideerimisvõimalusi ja pöördumatust.

Maalide restaureerimisel tuleb arvesse võtta ka teose välisilmes toimunud muutused, mis enamasti on materjalide loomuliku vananemise tulemus. Aja jooksul maali pealmine kiht tumeneb ja laguneb; tolm, mustus ning tahm muudavad koloriiti. Läbi kolletunud lakikihi paistab maal kui läbi kollase valgusfiltri. Kuid isegi neil juhtudel, kui kaitsekiht ei riku maali üldmuljet, ei jää teos muutumatuks. Pealmine värvikiht muutub vananemisprotsessi käigus läbipaistvaks, läbi hakkavad kumama alumised värvikihid ja värvilised krundid, mille tulemusena muutub ka teose üldine koloriit. Nende nähtuste selgitamiseks ning neile teadusliku seletuse andmiseks ongi vaja läbi viia vastavad tehnoloogilised uurimused.

Mitte vähem olulised pole need uurimused maali tehnoloogia ajaloo seisukohalt. Uurimuste käigus saadud andmed aluste, värvide ja krundi koostise ning kihtide pealekandmise kohta kergendavad orienteerumist erinevate koolkondade ja kunstnike vahel. Pole vist vaja lisada, kui olulised on need teadmised restauraatorile või kunstiajaloolasele.

1. Maalide struktuur

Enne pikemat peatumist kunstiteoste mikrokeemilisel iseloomustamisel tuleks lahti mõtestada maali struktuuri olemus. Joonisel 1 on skemaatiliselt toodud kihtide järjestus lõuendil ja puidul, mida on kasutatud keskajast 19.sajandini. Võib eristada nelja põhilist elementi, milleks on: alus, krunt, värvikihid ja lakikihid /1/.



1.1. Alus

Alustena on põhiliselt kasutatud lõuendit ja puitu. Ühele või teisele ajastule ja koolkonnale on sageli iseloomulik mingi kindla puidu- või tekstiilikiudude liigi kasutamine.

Keskajal maaliti põhiliselt linast ja kanepist valmistatud tekstiilidele, puuvill ilmus kasutusse 19. sajandil. Kiu liik ning siduseviis võivad olla vihjeks maali päritolu määramisel /7/. Kuid siin ei saa jätta märkimata ka teiste materjalide, nt. pärgamendi, paberi, metalli, keraamiliste materjalide, kivi ja klaasi, võimalikku kasutamist maalialustena /1/.

Alus oli harva värvikihi vahetuks kandjaks. Ükskõik, millise alusega oli tegemist, alati kanti ta peale veel krunt. Krunt mängib suurt osa teose loomisel, määrates suurelt jaolt ka tema säilivuse. Sellest johtuvalt pidasid vanad meistrid krundi valikut ja valmistamist tähtsaimaks operatsiooniks /2/.

1.2. Krunt

KRUNDI TÄHTSUS

Õlimaalis on krundi otstarbeks neelata värvikihist sideaine liig, takistades samas tema sissetungimist alusesse ja hoides teda oksüdeerumise ja lõhustumise eest. Oluline roll on krundil pinna moodustamises värvikihi alla, mis suurelt osalt määrab ära värvikihi faktuuri. Mõnel ajastul mängis otsustavat osa teose koloriidi konstrueerimises ka krundi värv.

Krundi valmistamismeetod, tema struktuur, koostis ja värv ei olnud maaliajaloo erinevatel etappidel ja erinevates maades ühesugune. Krundimassi täidis sõltus kohalikust looduslikust materjalist, krundi faktuur ja värv - ajastu või koolkonna tehnoloogilistest ja esteetilistest nõudmistest, kunstniku individuaalsest stiilist. Sideaine valik (liim, hiljem õli) sõltus ühe või teise koolkonna poolt eelistatavast traditsioonist, klimaatilistest tingimustest jm. faktoritest /vt. tabel 1/.

Tabel 1 - Maalitehnikate arengu skeem /13/.

	PÕHI	LÕUNA
13.saj. 14.saj. 15.saj. 15.saj.algus:	1. Krundiks kriit+loomne liim 2. Isolatsioon liimi või õliga+vahel sikkatiivne pigment 3. Sideaineks muna/ munakollane või liim õlimaali leviku algus Alus: puit	1. Krundiks kips+loomne liim 2. Isolatsioon liimi või munakollasega 3. Sideaineks muna, vahel liim 15.saj jooksul: õlisideaine kasutuselevõtt Messina poolt peale Flandriast tagasipöördumist
16.saj.	1. Krundiks kriit+loomne liim 2. Isolatsiooniks õli+sikkatiivne pigment 3. Sideaineks õli või heledate värvide jaoks proteiin Alus: puit	1. Krundiks kips+loomne liim 2. Isolatsiooniks õli+sikkatiivne pigment 3. Sideaineks muna või ainult munakollane; lahjad või rasvased emulsioonid;õli
17.saj.	1. Imprimatuur õliga hall punasel / punane hallil või õlikiht+sikkatiivne pigment 2. Lina- või pähkliõli sideaine+ vaik või Veneetsia tärpentin või vaha Alus: tekstiil	1. Krundiks kips+loomne liim 2. Isolatsioon õliga 3. õlisideaine (lina- või pähkliõli) Valge krundi kasutamise lõpetamine
18. saj.	IDEM Nelgiõli kasutamine Alus: tekstiil	1.õliimprimatuur (2 kihti) või krunt vaha alusel 2. Pähkli- või linaõli sideaine (+vaik)

KRUNDI STRUKTUUR

Struktuurilt on krunt kihiline süsteem, mis klassikalises maalikunstis koosneb kolmest või neljast peamisest elemendist, milleks on: isoleeriv liimikihtkrunt ise (üks või mitu teineteisele kantud kihti), mõnedel juhtudel teine liimikiht ja imprimatuur. Viimast ei kasutata õlimaalis mitte kui isoleerivat kihti, vaid ta sisaldab ka kindlat, kunstniku poolt valitud pigmenti, mis määrab ära teose üldise või lokaalse tonaalsuse. Imprimatuur ei pea maali struktuuri ilmtingimata kuuluma /2/.

KRIIDIKRUNT

Krundi kandmisel tammepaneelile kasutasid flaami Primitiivid kriiti ja loomset liimi, mida lisati tavaliselt kahe suhteliselt paksu kihina: viimane kiht hõõruti enamasti maha ja pind kaeti õlikrundiga.

KIPS(gesso)KRUNT

Itaalia Primitiivid kasutasid krundina kipsi (*gesso*) ja loomse liimi segu. Esimesena kanti peale *gesso grosso*, seejärel *gesso sottile*; 14. ja 15.sajandil oli traditsiooniks immutada marli selles krundis ja asetada seejärel paplist paneelile.

ERINEVATE KRUNTIDE KASUTAMINE EUROOPAS 14. - 15.SAJANDIL

Euroopa maalikunst jagunes tinglikult nende kahe suhteliselt erineva traditsiooni vahel kaheks leeriks. Provence ja Hispaania kasutasid Itaalia traditsiooni - *gesso* ja selles immutatud lõuend. Böömimaal kasutas gooti stiil 15.sajandi jooksul itaalia tehnikat, Meister Theodoric eelistas 14.sajandi teisel poolel maalimist kriidile, mis eelnevalt oli isoleeritud õliga vastavalt põhja traditsioonidele. Põhjamaa tehnikat eelistasid ka Saksamaa, Poola, Põhja-Prantsusmaa, Touraine, Inglismaa ja Norra. Viimane säilitas pikka aega immutatud tekstiiliribade kasutamise puidu liitmisel. Portugalis oli krunt õhuke ja nõrga kattevõimega ning valmistatud kas *gesso* 'st vastavalt lõuna traditsioonidele, või kriidist, mis oli omane flaami traditsioonidele; antud fakt peegeldab ka mingil määral poliitilisi sidemeid Lissaboni ja Flandria vahel /3/.

PUIDU KRUNTIMINE

Varases itaalia maalikunstis krunditi sageli nii puidutahvli pealispool kui ka tagumine pool ja küljed. Sama tehti 14.-16.sajandil Saksamaal, Hollandis, Prantsusmaal, analoogiliselt toimisid serbia ikoonikunstnikud ja 14.sajandi tsehhi meistrid. Kui tahvli teine pool ei olnud maali aluseks, kanti krunt temale paksu kihina. Altarite uksetiibadel, kus on mõlemal pool kujutis, tehti tagumine krunt pealmisest õhem, vahel puudus ta aga üldse /2/.

LÕUENDI KRUNTIMINE

Teist meetodit kasutati lõuendi kruntimiseks. Elastsuse saavutamiseks piisas lõuendi katmisest õhukese kipsi kihiga, kuigi kruntida võis ka ilma kipsita. Sel juhul valmistati pasta jahust, pähkliõlist ja pliivalgest ning kanti noa ja käiaga siludes lõuendile. Pärast seda kaeti krunt üks või kaks korda vedela liimiga, seejärel imprimatuuriga. Selline krunt on küllalt õhuke, ta ei kata lõuendi ebatasasusi (näiteks 16. - 18.sajandi maalidel) /2/.

Sõltumata sellest, kas krundiks oli kriit või kips, säilitas ta paljude sajandite vältel oma valge värvi. Tema omadused ilmnevad täielikult siis, kui talle kantakse peale laseerivad värvid, mis tänu krundi valgust peegeldavatele omadustele omandavad sisemise helenduse /2/.

LÕUENDMAALIDE LIIGID

Primitiivide poolt maalitud lõuendmaale on nende hapruse tõttu üsna vähe säilinud, kuigi neid valmistati üsna palju: *drapelet* Prantsusmaal, maal *tela rensa'l* Itaalias või *Tüchlein* Saksamaal. Õhukene *tela rensa* Itaalias on üles ehitatud *gesso sottile'st* ja nahaliimist, mis on segatud kas tärklise või suhkruga, mis vähendavad krundi voolavust; seetõttu täituvad tekstiili õnarused paremini ja nende hügroskoopsuse tõttu jääb krunt paindlikum. Flandrias kanti linasele krundile ainult nahaliim ilma krundita *(Tüchlein)*.

PLIIVALGE KRUNT

16.sajandil valmistati ka teistsugust valget krunti õlist ja pliivalgest, mis moodustas esimese valge krundi ja värvikihi vahel oleva kihi /3/.

16.sajandil ilmus kasutusele mitmeid uusi jäiku kivialuseid (lapis-lazuli, marmor, tahvelkiltkivi), millele võis maalida vahetult; metallid kaeti kas küüslaugumahla või puhta õliga /3/.

VÄRVILISED KRUNDID

Põhja-Euroopas sai 17.sajandi algusest lõuendi krundiks hele ooker, mida liimkruntidega, kuid lõuendid krunditi värviliste õlikruntidega. 15.sajandi lõpul ning 16.sajandi algul levisid tumepunased, pruunikasmustad umbrat sisaldavad krundid. Punane krunt oli tüüpiline 18.sajandil Itaalias, seda kasutasid Canaletto ja Piazzetta /3/.

17.sajandist alates kaeti Põhja-Euroopas puitalused endiselt vahel kasutati ka puidul. Kõige sagedasem struktuur oli kahekordne õlikrunt kas beezi (ookerkollane ja "pottsepa" savi) või punase kihiga (ookerpunane või umbra), mis oli kaetud halli kihiga (pliivalge ja söemust), selge nagu Van Dyck'il, Rubensil, Jordaens'il, või tumehalliga Hollandis, mida eriti kasutasid Rembrandt ja Lievens /3/.

Prantsuse traditsiooni illustreerivad kõige erdamalt Poussin'i tööd, mis on üles ehitatud kas ainult punasest krundist või punasest krundist (pähkli- või linaõli, pruunikaspunane muld ja veidi pliivalget õli sikkatiivsete omaduste parandamiseks) ning sellel asetsevast külma tooniga kihist (pliivalge ja söemust), mis koos tekitavad roosaka mulje, mis oli tüüpiline Boucher'ile ja Coypel'ile.

Tuleb arvestada, et õlimaalide koloriit, kus on kasutatud värvilisi krunte, võib aja jooksul muutuda. Tänu õlivärvide sideainete murdumisnäitaja vähenemisele aja jooksul, muutub teose üldine koloriit soojemaks, kuna esialgne

laseeriv krunt sööb ära helesinised, rohelised jt. külmad toonid. Peale selle võivad tumedad krundid suurendada valguse ja varju kontraste, mida kunstnik ei arvestanud /2/.

Peamiseks Alpidest põhjapool maalitud teoste erinevuseks oli see, et krundiks kasutati kipsi asemel kriiti. Erinevalt lõuna meistritest kandsid madalmaade meistrid krunditud tahvlile kõigepealt joonistuse ning sellele õliimprimatuuri. 15.sajandi madalmaade kunstnikele oli iseloomulik kriidikrunt paksusega 450 μm, järgmise sajandi omadele aga õhukesed kihid läbimõõduga 120-160 μm, mis võimaldab külgvalgustuse korral näha puidu tekstuuri /2/.

KRUNDITUD VABRIKULÕUEND

Palju uut kruntide valmistamisse tõi 19.sajand, mil hakati kasutama krunditud lõuendeid. Küllalt õhuke ja tihe vabrikulõuend liimistati liimiveega, mis peale kuivamist lihviti pimsskiviga ja kaeti tiheda õlivärvi kihiga - tavaliselt pliivalge segus segus viinamarjamusta ja ookriga. Kasutati ka kaoliin--tärklise krunti, mis ei sisaldanud õli. Krunditud lõuendile elastsuse andmiseks lisati liimile õli, suhkrut, vaha, munavalget jt. materjale. 19.sajandil kasutati kriidi, kipsi ja pliivalge kõrval ka tsink- ja barüütvalgeid. Tsinkvalge ja kriidi segu on leitud krundis 1837.aastal.19.sajandi lõpus ilmusid tsinkvalgega kaetud vabrikukrundid. Barüütvalge varaseim kasutamine on teada 1817.aastast. Samal sajandil hakkasid levima kaseiin- ja emulsioonkrundid /2/.

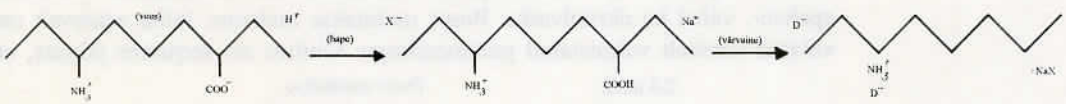
Tabel 2 - Tähtsamad pigmendid ja värvained, nende keemiline koostis, kasutamise aeg ja lihtsaim mikrokeemiline test /1,2,12/.

Pigment	Keem. koostis	Kasutamise aeg	Keemiline analüüs
Valged pigmendid			
Barüüt	$BaSO_4$	16. saj.	lah. HNO_3-s, sulatat. Na_2CO_3-ga, leegis kollane
Kriit	$CaCO_3$	antiik	lah. mineraalhapetes, $CO_2\uparrow$, tüüpilised nõeljad kipsi kristallid H_2SO_4-s
Kips	$CaSO_4*2H_2O$	antiik	lah. HCl-s, kristalliseerub nõeladena
Pliivalge	$2PbCO_3*Pb(OH)_2$	antiik	lah. HNO_3-s, eraldub $CO_2\uparrow$, Pb-test nagu pliipunase puhul
Tsinkvalge	ZnO	1834	fluoresseerub UV-s, test ditisooniga
Litopoon	~30% ZnS + 70% $BaSO_4$	1874	must värvus $AgNO_3 + H_2O$-ga, test nagu Zn-valge ja ditisooniga
Punased ja oranzid pigmendid			
Pliipunane	Pb_3O_4	antiik	HNO_3 lahus + K_2CrO_7 → kollane $PbCrO_4$ sade
Ookerpunane	Fe_2O_3	antiik	HCl-i lahus + KSCN→ punane värvus
Sieena	Fe_2O_3 + savi	antiik	$K_4[Fe(CN)_6]$-ga Preisi sinise sade
Umbra	$Fe_2O_3 + MnO_2$ + savi	16. saj.	HCl-ga soojendamisel $Cl_2\uparrow$, Fe-test nagu raudoksiidpunase puhul
Kinaver	HgS	antiik	termiline redutseerimine rauaga → formeeruvad Hg-tilgad
Realgaar	As_2S_2	antiik	nagu auripigment
Draakoniveri	org. vaik	keskaeg	
Kollased pigmendid			
Ookerkollane	$Fe_2O_3*nH_2O$	antiik	nagu raudoksiidpunane
Auripigment	As_2S_3	antiik	
Kaadmiumkollane	CdS(+ $BaSO_4$)	1829	termiline redutseerimine Fe-pulbriga→ metalliline Cd
Massikoo	PbO	antiik	nagu pliipunane
Kroomkollane	$2PbSO_4*PbCrO_4$	1809	tüüpilised $Pb(NO_3)_2$ kristallid HNO_3-lahuses
Naapoli kollane	$Pb_3(SbO_4)_2$	antiik	kõrgel temperatuuril muutub tumepruuniks
Gamboge	org. vaik	1640	kollane vesilahus muutub aluse toimel punaseks
India kollane	euksantiinhappe Mg-,Ca-sool	1400	HCl-s muutub värvituks ja tekib kristallilise euksantiinhappe sade

Rohelised pigmendid			
Maaroheline	Fe-Mg-Al-K-hüdrosilikaat	antiik	Fe-test nagu raudoksiidpunasel puhul peale sulatamist NH_4HSO_4-s
Malahhiit	$CuCO_3{*}Cu(OH)_2$	antiik	HCl-s eraldub $CO_2\uparrow$, test rubeaanhappega → hallikasmust
Verdigris	aluseline v. neutraalne Cu-atsetaat	antiik	testid vasele ja atsetaadile HCl-i v. HNO_3 lahusest
Schweinfurti roheline	$Cu(CH_3COO)_2{*}3Cu(AsS_2)_2$	1814	test As-le
Koobaltroheline	$CoO{*}nZnO$	1780	Co: oranzikaspunane laik α-nitroso-β-naftooliga
			Zn: test ditisooniga
Kroomoksiidroheline	Cr_2O_3	1809	sulatatakse kokku Na_2CO_3/Na_2O_2-ga, $AgNO_3$-ga punane sade
			Pb-atsetaadiga kollane $PbCrO_4$ sade
Sinised pigmendid			
Ultramariin: nat.	(Na Al Si O)S	antiik	Al: alisariiniga punakaspruun sade
sünt.		1826	S: Na-asiid/jodiid test
Asuriit	2CuCO *Cu(OH)	antiik	nagu malahhiit
Koobalsinine	CoO*Al O	1802	nagu koobaltroheline
Smalt	K-Co-Al-silikaat	1475	
Preisi sinine	Fe [Fe(CN)]	1704	nagu raudoksiidpunane
Indigo, sünt.		1880	tumesinine lahus kloroformis, pleekub Na-hüpokloritiga
Pruunid pigmendid			
Umbra	Fe-Mn-Al-oksiid	antiik	HCl-ga eraldub Cl , Fe-test nagu raudoksiidpunasel
Ookerpruun	Fe O *nH O*SiO + savi	antiik	nagu raudoksiidpunane
Van Dyck'i pruun	pruunsüsi + Mn, Fe	16. saj.	osal. lah. benseenis, petrooleumis
Asfalt	bituumen	antiik	mittepõlev jääk annab sageli pos. testi Fe -le
Mustad pigmendid			
Luumust	C + Ca (PO)	antiik	mittepõlev jääk annab leegis punase värvi (Ca)
Lambitahm,söemust,grafiit	C	antiik	fosfaaditest ammooniummolübdaadiga
Kullapulber	Au	antiik	lah. ainult kuningvees, sade SnCl -ga
Hõbedapulber	Ag	antiik	lah. HNO -s, valge sade HCl-ga

1.3. Värvikihid

Hästi ettevalmistatud krundile võib peale kanda värvikihi. Värvikiht koosneb pigmentidest ja sideainetest; tema iseloom ja kasutamine on sajandite jooksul suuresti varieerunud. Tabel 2 annab ülevaate maalides enim kasutatud pigmentide kohta. Pigmentide hulk on aja jooksul üha kasvanud. Näiteks: Pliniuse järgi kasutasid vana-kreeka kunstnikud vaid nelja värvi, milleks olid: valge, punane, kollane ja must. Pliniuse ajal, 1. sajandil, ulatus värvide hulk juba kahekümneni. 19.sajandil ilmus lisaks palju keemiliste sünteeside abil valmistatud pigmente /2/.



Joonis 1

1.4. Lakid.

Värvikihi kaitseks tolmu, õhusaastatuse ning UV-kiirguse eest kaeti maalid sageli lakiga. Kaitsekiht võib olla valmistatud klopitud munavalgest, kahvatu lakk mõnest pehmest vaigust (mastiks või dammar) lahustatuna loodusliku õlis (tärpentin, lavendel, rosmariin) või rasvane lakk kõvast vaigust (merevaik ja 19.sajandil kopaal) lahustatuna ja plastifitseerituna linaõlis. 17.sajandist tänapäevani peetakse nõrgalt värvunud mastiksvaigust lakki, mida on lihtne uuesti lahustada, parimaks maalilakiks /3/.

2. Maalide mikrokeemiline iseloomustamine destruktiivsete meetodite abil.

UURIMISMEETODITE LIIGID

Uurimismeetodid võib laias laastus jagada kaheks: destruktiivsed ja mittedestruktiivsed. Põhiliselt mittedestruktiivseid meetodeid on oma artiklis põhjalikult kirjeldanud T.Ruuben /6/, kuid sageli on otstarbekas kasutada ka proovivõtmist nõudvat analüüsi. Analüüsi võib teostada ainult kvalifitseeritud analüütik, kellel on vajalikud teadmised maalitehnoloogiast. Seejuures ei tohi muuseumiobjektidega tegelev analüütik läheneda objektile piiratult, otsides üht või teist elementi, vaid tähelepanu peaks pöörama ka andmetele, mille alusel võiks otsustada uuritava teose loomisaja üle /2/.

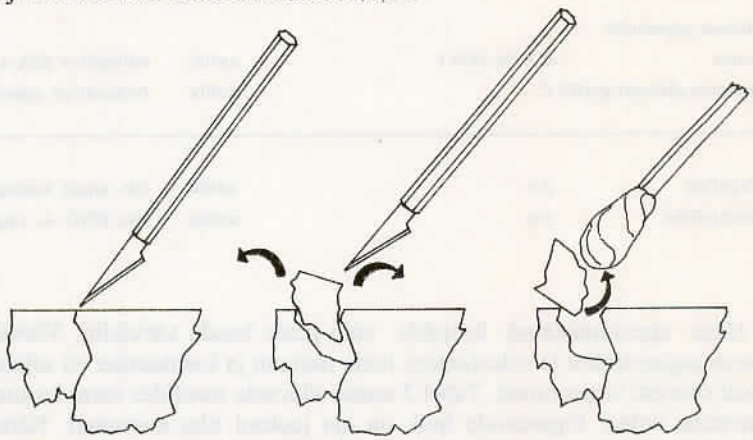
Destruktiivsete meetodite kasutamine on õigustatud siis, kui kõik mittedestruktiivsed meetodid nagu stilistiline analüüs, uurimine erinevates valgustes on ennast ammendanud.

PROOVI VÕTMINE

Mikroanalüüsi läbiviimiseks on eekõige vaja analüüsitavat materjali - proovi. Proovi võtmisel tuleb lähtuda printsiibist,et materjali tohib teosest eraldada ainult äärmisel vajadusel ning sel juhul peab see olema võimalikult väike, kuid samas optimaalne. Analüüsi seisukohalt on tähtis küsimus, kust proov võtta, et ta esindaks kogu valitud ala. Siin annavad vajalikku eelinformatsiooni mittedestruktiivsed analüüsimeetodid (uurimine tavalises ja külgvalguses, ultravioletses, infrapunases ja röntgenkiirguses).

PROOVIVÕTMISTEHNIKAD

Proovivõtmistehnikad on küllalt erinevad. Laialdaselt kasutatakse võimalust võtta proov krakelüüri äärest või piki pragu (vt.joonis 2). Eriti hoolikalt tuleb võtta proovid ristlõigete valmistamiseks. Üldiselt puuduvad kindlad soovitused proovi võtmiseks, kuna see sõltub värvikihi paksusest ja tugevusest, pigmendi ja sideaine proportsioonidest ning objekti seisukorrast. Mõned autorid soovitavad orgaaniliste solventide kasutamist värvikihi pehmendamiseks ja materjali lihtsamaks kättesaamiseks /1,4,11/.



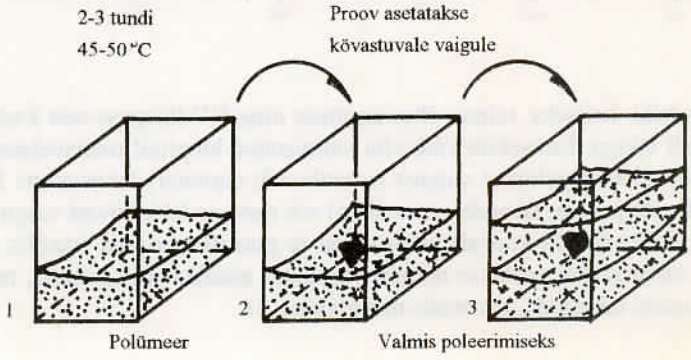
Joonis 2.

2.1. Mikroskoopia ja mikrokeemilised testid

Käesolevas artiklis on tähelepanu pööratud meetoditele, mida peaks olema võimalik kasutada ka suhteliselt vähese instrumentaalse varustusega laborites.

Valgusmikroskoopia annab esialgsed andmed selliste materjalide nagu pigmendid, tekstiilikiud, paberikiud, pärgament, nahk jne. identifitseerimisel.

Maali struktuuri kiht-kihiliseks analüüsiks valmistatakse ristlõikest mikrolihvid (vt.joonis 3). Polümeerploki valmistamiseks kasutatakse enamasti epoksü-, vahel ka akrüülvaike. Proov asetatakse matriitsi, kuhu eelnevalt on valatud värskelt valmistatud polümeerisegu. Oluline on seejuures jälgida, et



Joonis 3.

värvikihid oleksid tulevase ristlõike pinnaga risti. Polümerisatsiooniprotsessi lõppedes võetakse valmis plokk vormist välja ja lihvitakse erinevate liivapaberitega. Lihvitava pinna kvaliteedi parandamiseks kasutatakse lihvimist mattklaasil teemantpastaga /8,11/.

RISTLÕIGETE MIKROKEEMILINE ANALÜÜS

Järgnev ristlõigete mikroskoopiline analüüs seisneb värvikihi paksuse ja struktuuri uurimises, ülemaalingute kindlakstegemises ja osakeste suuruse määramises. Mõnesid pigmente saab identifitseerida juba optilise vaatluse käigus. Kui optiline identifitseerimine on raskendatud, saab täpsemat informatsiooni spetsiaalsete rühmareaktsioonide abil poleeritud ristlõike pinnal /4/.

Pigmentide süstemaatilist mikrokeemilist analüüsi soovitavad siiani paljud tuntud maalitehnoloogiate ja -materjalide uurijad (Laurie, Gettens, Stout, Schramm) kui lihtsat ja odavat /4/.

2.2. Kromatograafia.

ÕHUKESE KIHI KROMATOGRAAFIA

Ajalooliselt kõige vanem kromatografeerimismeetod on paberkromatograafia, kuid tal on teatud puudused. Õhukese kihi kromatograafia eelisteks paberkromatograafia ees on: kiirem lahustumine, kiirus, tundlikkus ja võimalus kasutada korrosiivseid reagente (happeid).

Õhukese kihi kromatograafias on liikuvaks faasiks solvent, mis liigub adsorbendi õhukese kihiga kaetud plaadil. Analüüsitava proovi lahus kantakse plaadi alumisele äärele. Proovi individuaalsed komponendid liiguvad ülespoole erineva kiirusega, mis sõltub absorptsioonist, jaotusest ja/või ioonivahetusprotsessidest. Eristunud komponendid detekteeritakse seejärel sobivate lahustega.

3. Maalide struktuuri üksikute osade analüüs erinevate meetoditega.

3.1. Alus.

Puidust aluste puhul määratakse puu liik, säilivus, vanus, töötlemise eripära ja konstruktiivsed iseärasused. Aluse uurimisel on tähtsaks momendiks tema säilivuse määramine. Itaalia maalide puidust alused on tavaliselt putukate poolt väga põhjalikult hävitatud, kuna kasutati pehmeid puuliike. Teosed, mis on maalitud palju tanniini sisaldavale tammele ja vaigurikastele okaspuudele, on putukate poolt vähem kahjustatud. Tähelepanu tuleb pöörata ka metallist ilustustele. Niiskuse toimel metall korrodeerub ja korrosiooniproduktid hakkavad puud lõhkuma. Keeruline on kindlaks teha maali üleviimist ühelt puitaluselt teisele.

KETRUSKIUDUDE MÄÄRAMINE

Tekstiilist aluste uurimine eeldab kiu olemuse, kanga siduse, lõuendi säilivuse ning teose esialgsete mõõtmete määramist. Kiu olemuse ja kanga struktuuri tundmine võimaldab selgitada aluse purunemise põhjusi. Ketruskiudude määramisel kasutatakse peamiselt kahte meetodit:

1) kiu välise kuju ja struktuuri mikroskoopilist uurimist;

2)mikrokeemilist meetodit, mis põhineb kiudude erinevatel reaktsioonidel keemiliste reagentidega /2,7/.

Tehnoloogilisi eripärasid uuritakse eelkõige mittedestruktiivsete meetoditega, s.t. maali vaadeldakse erinevates valgustes ning UV-, IP- ja röntgenkiirtes /6/.

Krundi analüüsiks püütakse proov võtta sealt, kus ta ei ole kaetud värvikihiga. Kõigepealt tuleb kindlaks teha krundi stratigraafia, s.t. valmistatakse mikrolihv, mida vaadeldakse mikroskoobis. Lisaks mikroskoopilisele analüüsile kasutatakse mikrokeemilist analüüsi (vt. tabel 2). Näiteks valge krunt, mis reageerib HCl-i lisamisel gaasi eraldumisega, näitab, et tegemist on kipsiga, kuna moodustuvad nõeljad kristallid. Analüüsiks kasutatakse ka instrumentaalseid meetodeid.

Pigmendi koostise edukaks analüüsiks peab uurija tundma materjalide hulka, mida on erinevatel aegadel ja regioonides kasutatud, samuti nende peamisi omadusi. Analüüsimeetodid ja nende järjestus valitakse selliselt, et esialgu oleks võimalik saada üldine informatsioon mikroproovi kohta; struktuursete meetodite abil viiakse läbi pigmentide detailsem analüüs. Vahel saadakse piisavalt täpne info juba väga lihtsate meetoditega, kuid enamasti tuleb rakendada järk-järgulist analüüsi.

Mikroskoopiline uurimine võimaldab küllalt täpselt öelda, kas pigment on

MIKROSKOOPILINE ANALÜÜS

homogeenne või heterogeenne ning kirjeldab selle osakeste suurust ja kuju. Näiteks looduslike pigmentide puhul on terade suurus erinev ja tavaliselt mitmenurkse kujuga. Sünteetiliste pigmentide korral on terad enam ühesuguse kujuga ja moodustavad sageli polükristallilisi agregaate.

TERMILINE ANALÜÜS

Pigmendid võib klassifitseerida keemilise koostise järgi anorgaanilisteks või orgaanilisteks. Selleks viiakse läbi termiline analüüs näiteks muhvelahjus 1000°C juures. Anorgaanilised pigmendid ei kao kuumutamisel (v.a. kinaver, mille kristallid sublimeeruvad), kuid nad võivad minna ühest vormist teise, näiteks asuriit muundub mustaks CuO-ks, pliipunane kollaseks Pb-oksiidiks, pliivalge kolletub, koobaltklaasi osakesed võtavad ümmarguse kuju, ultramariini osakesed aga ei muuda ei kuju ega värvi. Anorgaanilistel pigmentidel on suur murdumisnäitaja - n>1,6 . /2/

MIKROKEEMILINE ANALÜÜS

Suur tähtsus pigmentide identifitseerimisel on mikrokeemilisel analüüsil.

Mõningaid pigmente saab määrata nende lahustuvuse kaudu vees, alustes või hapetes. Näiteks sinine pigment, mis lahustub HCl-s ja annab positiivse vastuse vasele, võib tõenäoliselt olla asuriit. Pigmentidena on kasutatud ka suurt hulka sünteetilisi orgaanilisi ühendeid, mis osaliselt lahustuvad orgaanilistes lahustites (näiteks kloroformis). Tabel 2 annab ülevaate mõnedest lihtsamatest testidest pigmentidele. Selline analüütiline meetod on küllalt kiire ja tundlik, kuid puuduseks on katioonide segude lahutamine ning ilmselt oleks parem kasutada instrumentaalseid analüüsimeetodeid /1/, näiteks emissioonspektraalanalüüsi elemendilise koostise määramiseks, röntgenfaasanalüüsi kristallilise iseloomuga pigmentide määramiseks, IP-spektraalanalüüsi nõrgalt väljendunud struktuuriga ainete ning amorfse ja orgaanilise päritoluga ainete identifitseerimiseks /2/.

Raskust valmistab krundi ja värvikihi sideainete määramine nende loomuliku vananemise tõttu. Nende analüüsiks kasutatakse õhukese kihi kromatograafiat ja IP-spektroskoopiat, vahel annab häid tulemusi mikrokeemiline analüüs (vt. ptk.4.3.).

3.3. Värvi, sideaine, lakkide ja liimide analüüs.

Mistahes maaliosaga meil ka tegemist poleks, ei pääse me üle ega ümber siduvatest ja liimivatest materjalidest ning kattelakkidest. Antud teema on väga laialdane ja selle lahti kirjutamine nõuaks eraldi artiklit, kuid lühidalt võiks probleemi käsitleda ka käesolevas artiklis.

RASKUSED LAKKIDE ANALÜÜSIL

Maalilakkide identifitseerimist ei ole sageli läbi viidud. Lakk ei ole tihti originaalne, kuna enamikel juhtudel võib ta olla kas eemaldatud ja asendatud või värskendatud lisakihiga. See teeb analüüsi keeruliseks ning isegi kui viimane õnnestub, võib tulemus maaliajaloo jaoks olla raskesti interpreteeritav /5/.

Mõningat informatsiooni kasutatud vaigu kohta saab vana laki eemaldami-se käigus. Näiteks vanadel vene ikoonidel omab kampollakk arvukalt pragusid ning on rabe, kuid alkoholi toimel muutub ta kergesti pehmeks. Merevaiklakid, vastupidi, on kõvad ja läbipaistvad ning toatemperatuuril lahustite toimel ei pehmene.

Vananemise käigus lakk tumeneb. Eriti kiiresti kolletuvad ja muutuvad pruuniks esialgselt heledad lakikelmed mastiksi alusel, mis on eriti hästi näha valgetel ja sinistel foonidel. Õlilakid merevaigu ja kopaali alusel kolletuvad aeglaselt, kuid moodustavad raskesti eemaldatava kelme /2/.

Lakikihtide arvu saab teada ristlõikelt (vt. ptk. 3.1).

LOODUSLIKE KELME-MOODUSTAJATE JAOTUS

Looduslikud kelmemoodustajad võib jagada viide kategooriasse:

1) proteiinid - loomne liim (zelatiin), munavalge ja -kollane, kaseiin koosnevad peamiselt proteiinidest, mille ehituskivideks on aminohapped;

2) polüsahhariidid - need on vees lahustuvad polümeerid, mida leidub paljudes taimsetes kummides (kummiaraabikum, tragakant, ploomi- ja kirsigummi jm.) ja taimsetes liimides (tärklis). Polüsahhariidide ehituskivideks on suhkrud. Neid on kasutatud sideainetena akvarellis, guašši, miniatuurides ja illustreeritud käsikirjades;

3) õlid ja rasvad - enamik neist koosneb glütserooli estritest rasvhapetega. Kuivavad õlid sisaldavad polüküllastamata rasvhappeid, mis soodustavad kile moodustamiseks vajalikke oksüdatsiooni ja polürisatsiooniprotsekretsiooniprodukt. Looduslikke vaike on küllalt raske identifitseerida nende koos-

tise komplekssuse tõttu /9/.

4) vahad - need ühendid on kas loomse (mesilasvaha), taimse (karnauba) või mineraalse (osokeriit) päritoluga. Nad sisaldavad pika ahelaga süsivesinikke, happeid, alkohole ja estreid;

5) looduslikud vaigud - tavaliselt saadakse neid taime mehhaanilisel vi-gastmisel, kuid näiteks sellak on putukate keemilist koostist. Eelnevad restaureerimised võivad põhjustada sideai-nete migreerumist ühest kihist teise. Kui on juba keeruline määrata sideaine liiki, siis täpne keemilise koostise analüüs tekitab veelgi enam probleeme /13/.

Traditsiooniliselt eksisteerib kaks lähenemist vanade sideainete ja lakkide identifitseerimiseks:

KAKS LÄHENEMIST VANADE LAKKIDE JA SIDEAINETE IDENTIFITSEERIMISEL

1) teha kindlaks sideaine täpne keemiline koostis kasutades gaaskromatograafiat või IP-spektromeetriat;

2) määrata kindlaks materjalide kategooriad, kasutades näiteks värvusreaktsioone ja lahustuvusteste.

Täpne keemiline analüüs võimaldab eristada näiteks linaõli pähkliõlist ning dammari mastiksist. Sideaine orgaanilised koostisosad denatureeruvad vananemise ja/või restaureerimise käigus. Orgaanilised solvendid või konsolidandid võivad põhjustada sekundaarseid reaktsioone sideainetega ja sellega muuta nende keemilist koostist. Eelnevad restaureerimised võivad põhjustada sekundaarseid reaktsioone sideainetega ja sellega muuta nende keemilist koostist. Eelnevad restaureerimised võivad põhjustada sideainete migreerumist ühest kihist teise. Kui on juba keeruline määrata sideaine liiki, siis täpne keemilise koostise koostise analüüs tekitab veelgi enam probleeme.

3.3.1. Mikrokeemiline analüüs.

Kõige lihtsam on sideaineid määrata tilkreaktsioonide abil otse proovitüki pinnal. Beletskaja ja Birstein /15/ soovitavad kasutada selleks järgmist skeemi:

SKEEM SIDEAINETE MÄÄRAMISEKS TILKREAKTSIOONIDE ABIL

1) uuritav proov jaotada võimalikult suureks hulgaks proovideks;

2)ühte proovidest analüüsitakse valgu suhtes näiteks biureedi- või ninhüdriinreaktiiviga. Need reaktiivid annavad valkude olemasolul positiivse reaktsiooni, v.a. tempera ja jahuliim, kuigi Grenbergi /2/ järgi peaks ka jahuliimi puhul reaktsioon olema positiivne;

3) kui reaktsioon on positiivne, määratakse proovis hüdroksüproliini olemasolu (reaktsioon p-dimetüülaminobensaldehüüdiga), mis näitab, et tegemist on zelatiini v. kalaliimiga;

4) kui hüdroksüproliin puudub, võib eeldada, et proovis on kaseiin, munakollane, münavalge või jahuliim. Kaseiin määratakse Erlichi reaktiiviga - lilla värvus. Proovid, mis sisaldavad oli puhtana või emulsioonina (tempera), värvuvad H_3PO_4 toimel tumepruuniks, Erlichi reaktiivi lisamisel värv ei muutu. Jahuliimi olemasolul H_3PO_4 lisamine värvimuutust esile ei kutsu, kuid Erlichi reaktiivi lisamisel värvub proov lillaks nagu kaseiini puhulgi. Jahu eraldatakse kaseiinist Ljugoli reaktiivi või mõne heksoosi reaktiiviga;

5) juhul, kui reaktsioon valgule on eitav, seebistatakse osa proovi leelisega (2,5 n NaOH). Seebistusprotsessi jälgitakse mikroskoobis peegeldunud valguses tumedal foonil. Seebistusproduktid eralduvad fragmentidest läbipaistvate helvestena. Kui proov seebistub kergesti ja fragment laguneb täielikult leelise toimel, võib oletada puhta õlisideaine olemasolu. Nõrk seebistumine näitab seda, et õli on emulgeerunud olekus. Lipiidide olemasolu tehakse kindleks nitroprussiidreaktiiviga;

6) proovid, mis sisaldavad süsivesikulisi ja valgulisi sideaineid, leelise toimel ei seebistu. Süsivesiksideained määratakse fenooli ja H_2SO_4 -ga või 2,3,5,-trifenüül-tetrakloriidiga. Tärklise, dekstriini ja jahukliistri olemasolu määratakse Ljugoli reaktiiviga või mõne heksoosi reaktiiviga. Gummi määratakse ortsiin- või naftoresortsiinreaktiiviga. Süsivesiksideainete ekstraheerimiseks või hüdrolüüsiks enne kvalitatiivsete reaktsioonide teostamist keedetakse proovi pikaajaliselt destil-leeritud vees või lahjendatud HCl-s mikrokolvis.

Esimesed andmed sideainete (näiteks õli- või proteiinikihtide) määramiseks ristlõigetelt pärinevad 1905.aastast, kuid laiemalt sai erineva värvumise tehnika tuntuks 1936.aastal /5/.

Kõik järgnevalt toodud testid nõuavad interpreteerimisel suurt hoolikust. Vajalik on pikaajaline eksperimenteerimiskogemus standarditega, kuna hindamine toimub visuaalselt. Neid analüüse peaks kinnitama mõne teise analüütilise tehnikaga /9/.

Proteiinid

PROTEIINIDE VÄRVUS-REAKTSIOONID

Enamus proteiinvärvaineid on happelised, s.t. nad reageerivad proteiinide NH + rühmadega happe juuresolekul vastavalt reaktsioonile:

REAKTSIOONIVÕRRAND

Protseduurid ja tulemused on summeeritud tabelis 3 /9/.

Tabel 3 - Proteiinide värvusreaktsioonid /9/.

Värvaine	Lahus	Värvumisaeg	Loputamine	Tulemused
Light green SF CI acid green 5 CI 42095	0,1% pH 8 ja pH 1 (äädikhappega)		Voolav vesi	kõik proteiinid (Gay, Mills, White)
Ponceau S CI acid red 112	küllastatud 3%-lises CH_3COOH-s, valmistatakse 1 päev varem	20 min	voolav vesi	munarebu: oranzikaspunane loomne liim: roosakaspunane (Johnson, Packard)
Acid Fuchisn S CI acid violet 19 CI 42685	1%-line vees	10 min 15 min	1) voolav vesi 2) vesi + CH_3COOH (99:1)	munarebu. -valge ja kaseiin: heleroosa loomne liim: tumepunane (Mills, White, Kockaert, Verrier)
Amido black CI acid black 1 CI 20470	AB 1: (happeline) /13/ 1 g + 450 ml konts. CH_3COOH + 450 ml (0,1 M) Na-atsetaadi vesilahust + 100 ml glütserooli	5 min	5%-line CH_3COOH vees	munarebu: tumesinine (Martin, Mills, White, Kockart, Verrier)
	AB 2: 1 g + 450 ml CH_3COOH + 450 ml(0,1 M) Na-atsetaadi vesilahust + 100 ml glütserooli	5 min 10 min kui krunt pole tundlik hapetele	1%-line CH_3COOH vees	kõik proteiinid
	AB 3: (neutraalne) 1 g + 900 ml vett + 100 ml glütserooli	5 min	1%-line CH_3COOH vees	värvib peamiselt zelatiini ja kaseiini

/13/soovitab: Acid Fuchsin S ja Amido Black
/14/Amido Black

Lipiidid.

Paljude aastate vältel on õlisid määratud maalide ristlõigetest seebistamisel lahjendatud (10%) KOH-ga.

Värvusrektsioonidest võiks nimetada Sudan Black B ja Oil Red O kasutamist, vt. tabel 4.

Tabel 4 - Lipiidide värvusreaktsioonid /9/

Värvaine	Lahus	Värvumisaeg	Loputamine	Tulemused
Sudan Black B CI solvent Black 3 CI 26150	a) 60%-line etanool b) küllastatud 60%-lises etanoolis või a) propüleenglükool b) 0,7 g Sudan Black B + 100 ml propüleen-glükooli	5-30 min 5-30 min	60%-line etanool 3 korda propüleen-glükool + vesi (85:15)	lipiidid: sinine või must (Gay)
Oil red O CI solvent red 23 CI 26100	60%-line isopropanool	10 min	60%-line isopropanool	lipiidid: punane (Gay)

LIPIIDIDE VÄRVUSREAKTSIOONID

Sudan värvainete kasutamisel on omad piirid: vabad rasvhapped ja fosfolipiidid ekstraheeruvad värvaine solvendi toimel, samal ajal kui seotud või tahked lipiidid jäävad detekteerimata. 1954.a. tutvustas Lillie esmakordselt bromeerimisprotseduuri, mis hoiab tagasi küllastamata lipiidide lahustumise orgaanilistes solventides ja muundab kolesterooli vedelasse olekusse, muutes ta läbitavaks värvainele. Leiti, et Br-Sudan Black B protseduur on lihtsaim ja tundlikuim meetod kõigi lipiidiklasside identifitseerimiseks. Meetodi võtsid 1972 kasutusele Bayliss ja Adams:

Br-SUDAN BLACK B PROTSEDUUR

1) proovi immutamine 10 min toatemperatuuril 2,5%-lises broomi vesilahuses tõmbe all;

2) pesemine veega ja töötlemine 1 min 0,5%-lise Na-metabisulfiti lahusega broomi liia eemaldamiseks;

3) pesemine destilleeritud veega (bromeerimata proov kaasatakse selles staadiumis);

4) loputamine 70%-lises etanoolis;

5) töötlemine äsja filtreeritud küllastatud Sudan Black B lahusega 70%-lises etanoolis;

6) delipiseerimata proovi puhastamine 70%-lise etanooliga peaaegu värvituks (parem on kasutada ksüleeni, kuna etanool pehmendab vaiku);

7) korralikult pesemine /10/.

Lipiidide identifitseerimiseks on kasutatud ka Getty Konserveerimisinstituudis juurutatud Sigma Triglütseriidtesti. Meetod seisneb triglütseriidide ensümaatilises hüdrolüüsis glütserooliks ja vabadeks rasvhapeteks. Muutused suunatakse glütseroolile, mis lõpuks moodustab värvilise produkti ja vee /10/.

SIGMA TRIGLÜTSERIIDTEST

Kühn kasutab sageli kuivavate õlide määramiseks vesinikperoksiidtesti. Vastavalt Gay'le saab lipiide määrata ka õhukese ristlõike soojendamisel mikroskoobi all (vaha sulab 60°C ja munakollane 200°C juures).

Matteini, Moles ja Tosini soovitavad kuivavate õlide topokeemilist identifitseerimist, mis baseerub nende kinnipidamisel aluselisi lämmastikuaatomeid sisaldavates orgaanilistes solventides (näiteks N-butüülamiinis). Kinnijäänud amiinid lokaliseeruvad ditiokarbamaadi formeerumise tõttu ja kromaatiline detekteerimine $AgNO_3$-ga annab musta Ag_2S-i. Testi erinevad astmed on:

ÕLIDE TOPELTKEEMILINE IDENTIFITSEERIMINE

1) töötlemine 5 minutit n-butüülamiini aurudega;

2) amiini liia ellimineerimine: 15 min. 80°C juures;

3) amiinditiokarbamaadi moodustamine CS_2 auru toimel: 5 min.;

4) CS_2 liia ellimineerimine külma ventileerimisega: 2 või 3 min.;

5) reaktsioon konts. $AgNO_3$ lahusega: max 10 min.;

6) pesemine destilleeritud veega.

Proteiinid ja vaigud annavad negatiivse tulemuse, munakollane värvub pruuniks (mitte mustaks), mesilasvaha ei reageeri.

Häireid lipiidide analüüsis on täheldatud järgmiste sulfiide sisaldavate pigmentide puhul: kinaver, auripigment, kaadmiumkollane ja -punane, naturaalne ja sünteetiline ultramariin /9/.

Naturaalsed vaigud.

NATURAALSETE VAIKUDE TUNNUSREAKTSIOONID

Terpeenvaikude määramisel on siiani teatud raskused. Tunnusreaktsioonid põhinevad teatud tüüpi vaigukomponentide reaktsioonidel ning on summaarne efekt, mis võimaldab eristada üht vaiku teisest. Kuna aga vaikude vananemise käigus toimuvad mitmesugused protsessid (oksüdeerumine, dimerisatsioon), mille tulemusena vaikude esialgne koostis võib muutuda, siis saadavad tulemused ei pruugi olla adekvaatsed. Martin soovitab vabade hapete määramist broomkresoolpurpuriga 0,1%-lises etanoolis, kuid ôlid oleks soovitav ellimineerida. Kasutatakse ka Liebermann-Storchi reaktsiooni /2/, Halpheni ja Bauer- Ruthsatzi reaktsiooni /19/.

Môningatel juhtudel aitavad sulamistestid , vt. tabel 5.

Tabel 5 - Môningate vaikude sulamistemperatuurid /9/.

Vaik	Sulamistemperatuur (°C)
Pehmed vaigud	
Sellak	115-120
Dammar	120-200
Mastiks	105-150
Kampol	100-130
Sandarak	135-150
Kõvad vaigud	
Merevaik	250-380
Kongo kopaal	180-200

3.3.2. Õhukese kihi kromatograafia

ÕKK on väga hea ja odav meetod suhkrute ja aminohapete identifitseerimiseks isegi madalatel kontsentratsioonidel. Edukalt saab määrata ka mesilasvaha. Vananenud ôlid ja vaigud annavad vähem rahuldavaid tulemusi.

Polüsahhariidid.

POLÜSAHHARIIDIDE ÕKK

Polümeerid tuleb kôigepealt hüdrolüüsida suhkruteks. Parimad tulemused on saadud lahjendatud H_2SO_4 (0,7 M) kasutamisel kinnijoodetud tuubis, 72 tundi 120°C juures. Pärast soovitatakse neutraliseerimist $BaCO_3$-ga, mis sadestab välja enamuse anorgaanilistest lisanditest , vt.tabel 6 /9/.

Proteiinid.

PROTEIINIDE ÕKK

Proteiinide lagundamiseks aminohapeteks võib kasutada sama hüdrolüüsitehnikat, mis polüsahhariidide puhul, vt. tabel 7 /9/.

Lipiidid.

LIPIIDIDE ÕKK

ÕKK ei ole eriti sobiv ôlide jaoks, kuid on rakendatav vahade puhul. On märgitud, et mitteseebistuvat fraktsiooni (enamasti steroidid) võib kasutada kuivavate ôlide ja munakollase iseloomustamiseks. Mills ja White on näidanud, et steroidid kaovad vananemisprotsessi käigus, mis teeb identifitseerimise väga küsitavaks, vt. tabel 8 /9/.

Naturaalsed vaigud.

NATURAALSETE VAIKUDE ÕKK

Nende määramiseks ÕKK abil on tehtud palju tööd. Tuleb meeles pidada, et kui töötatakse vananenud vaigu/ôli segudega, võivad polaarsed oksüdatsiooniproduktid ja polümeerid takistada elueerimist ja teha identifitseerimise väga küsitavaks, eriti diterpenoidsete vaikude jaoks, vt. tabel 8 /9/.

Tabel 6 - Polüsahhariidide ÕKK /9/.

Adsorbent	Solvent	Detekteeriv reagent	Autor
silica G (1:1) alumina G või Kieselgel 60 F 254 (Merck)	propanool+etüülatsetaat+vesi+25%NH_4OH (30:5:15:5)	naftoreortsinool (0,2%-line 10%-lises etanooli fosforhappe lahuses) 44 mg/22 ml-s EtOH-s/ 1 ml H_3PO_4 120°C sinised laigud roosal taustal	/16/
sil. Kodak K 301 V	butanool+etanool+vesi (57:27:16)	sama	Flieder
mikrokristalliline tselluloos (GDR)	etüülatsetaat+püridiin+vesi (100:35:25) 3 korda 37°C juures	aniliinftalaat	Birstein
Silufol	n-butanool+jää-äädikhape+vesi (4:1:1) 110°C 10 min	sama	Grenberg (Sibul-kursusetöö)

Tabel 7 - Proteiinide ÕKK /9/.

Adsorbent	Solvent	Detekteeriv reagent	Autor
silica G alumina G (1:1)	fenool+vesi (3:1)	ninhüdriin-kollidiin /50 ml 0,2%/list ninhüdriini EtOH-s 10 ml jää-äädikhapet 2 ml 2,4,6-trimetüülpüridiini/	Grenberg /Sibul-kursusetöö/
K 511 V Kodak (polükarbonaadid) immutatud puhvriga pH 6,8	etanool+vesi+ammoniaak (85:13:2)	2%-line ninhüdriin etanoolis	Flieder
silufol UV 254 Kavalier	n-butanool+etüülatsetaat+vesi (60:20:20)	0,5%-line ninhüdriin etanoolis	Birstein /Sibul-kursusetöö/

Tabel 8 - Lipiidide ÕKK /9/.

Adsorbent	Solvent	Detekteeriv reagent	Autor
silicagel 60 F 254 Merck	eeter+heksaan (1:1) 2 korda	J_2 aurud	õlid (Mills, White)

silicagel	heptaan+dietüüleeter+äädikhape (90:10:2)	50%-line antimonpentakloriid CCl_4-s	vahad (Carlier, Puissieux, Miet, Le Hir)
SiO_2/Al_2O_3	sama	dikromaatväävelhape, 100°C juures /16/ sinised laigud oranzil taustal	

Tabel 9 - Naturaalsete vaikude ÕKK /9/.

Adsorbent	Solvent	Detekteeriv reagent	Autor
silicagel 60 F 254 Merck no.11798	benseen+metanool (92:8)	a) vanaadiumpentoksiid b) $SbCl_3$ küllastatud lahus kloroformis, 10 min 100°C	Masschelein-Kleiner Grenberg, Stahl, Sibul (diplomitöö)

Kriste Sibul

5. Kasutatud kirjandus

1. Franz Mairinger and Manfred Schreiner. Analysis of supports, grounds and pigments. PACT 13, Strasbourg 1986, p.171 - 183.
2. Pod. red. J.I.Grenberga. Tehnologija, issledovanije I hranenije proizvedenii stankovoi I nastennoi zivopisi. Moskva, 1987.
3. Segolene Bergeon. Painting technique: priming, coloured paint film and varnish. PACT 13, Strasbourg 1986, p.35 - 62.
4. Gerhard Banik, Herbert Stachelberger, Alfred Vendl, Robert Kellner, Manfred Grasserbauer. Microchemical Characterization of Paintings - A Case Study. Mikrochimica Acta, Wien 1981 II, p.93 - 109.
5. John S. Mills, R. White. The Organic Chemistry of Museum Objects. Butter worths 1987.
6. Tannar Ruuben. Analüütilised ja füüsikalised uurimismeetodid puit- ja lõuendmaalide puhul. Järva-Madise kiriku kahekihilise altarimaali uurimine. Renovatum ANNO 1993, lk.10 - 27.
7. Heige Peets. Kiudained, nende lihtsamad määramismeetodid. Renovatum ANNO 1994.
8. Kriste Sibul. Mikrolihvide kasutamine maalide juures. Renovatum ANNO 1994.
9. L. Masschelein-Kleiner. Analysis of paint media, varnishes and adhesives. PACT 13, Strasbourg 1986, p.185 - 207.
10. S. Gatenby. An Identification Method for Fat and/or Oil Binding Media used on Australian Aboriginal Objects. ICOM Commitee for Conservation, 1993, p.167 - 171.
11. Prepared by Richard C. Wolbers. Notes for Workshop on new methods in the cleaning of paintings. The Getty Conservation Institute, August 15-26, 1988.
12. Joyce Plesters. Cross-sections and Chemical Analysis of Paint Samples. Studies in Conservation 2 [1956], 1 - 47.
13. A. Rinuy et Laurence Gros. Liants dans les peintures anciennes: methodes d'identification et etude du vieillissement. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. Jahrgang 3/1989. Heft 1, S. 9 - 27.
14. E.Martin. Some improvements in techniques of analysis of paint media. Studies in Conservation, 22 [1977], 63 - 67.
15. J.P. Beletskaja, V.J. Birstein. Identifikatsija svjazujussih s pomosju kapelnöh reaktsii. VZNILKR Hudozestvennoje nasledije. Hranenije, issledovanije, restavrazija 5 [35], Moskva 1979, lk. 31 - 42.
16. M. Broekman-Bokstijn, J.R.J. van Asperen de Boer, E.H. van 'Thul-Ehrnreich and C.M. Verduyn-Groen. The Scientific Examination of the Polychromed Sculpture in the Herlin Altarpiece. Studies in Conservation, 15 [1970], 370 - 400.
17. Kriste Sibul. Paberitel ja teistel materjalidel kasutatavate looduslike palsamite ja vaikude analüüs. Diplomitöö. Tartu 1991.
18. V. Tohver. Üldine biokeemia. Tallinn 1977.
19. H. Wolff-Berlin. Die natürlichen Harze, Band X. Stuttgart 1928.

Muhu kantsel

22.mail 1994.a. taaspühitseti Katariina kirik Muhu Liival. Vaid nädal enne seda jõudis oma vanale kohale võidukaare jalamil, aastal 1629 Kuressaare tislermeistri *Balthasar Raschky* (17.saj. I pool) töökojas /1/ valminud kantsel.

BALTHASAR RASCHKY

Veel augustis 1993.a. kirjutas ennistuskoja "Kanut" peaspetsialist oma kirjas Kultuuri- ja Haridusministeeriumile: "*kantsli puuosad on seina poolt pehkunud, aluslauad ja paljud muud detailid vajavad väljavahetamist. Viimane hall värvikiht on lahti ja selle kaod on suured. Visuaalsel vaatlemisel on märgata marmoreeringut. Kantsli kohapealne konserveerimine on raske, seepärast tuleks ta transportida töökotta*". /2/ Ennistuskotta jõudis kantsel koos kõlaräästaga sama aasta 11.oktoobril.

KANTSLI SEISUND ENNE KONSERVEERIMIST

Eriti raskes seisundis oli kantsli ning kõlaräästa väliskülje polükroomia, mida iseloomustas jäik, ülespoole pöördunud servadega krakelüür, suured kaod varingute näol, kuumusest tulenevad rabedad mullid värvikihis ning otsesed, sõestunud põletuskahjustused nii kantsli korpusel kui kõlaräästal - 1941.a. vandalistliku põlengu tunnismärgid./3/

Paljud kantsli detailid (liistud, rustika, kõlaräästa kroonidetailid, rinnatise väljalauad) olid kas välja vahetatud erinevatel perioodidel või puudusid üldse (näiteks annetaja *Jacob Beck'i* ja tema abikaasa *Hille Beck'i*, sündinud *Marsvin*, vapid).

ANNETAJATE VAPID

Defektide iseloomust ning raskusastmest andis tunnistust seegi, et konservaatoritel endilgi puudus usk nii polükroomia kui korpuse konserveerimisvõimalusse tasemel, mis lubaks kantslit edaspidi kasutada oma algses funktsioonis, taastamisest rääkimata.

Esmasel restaureerimisnõukogul pakuti välja koopia valmistamise variant. Sellele ettepanekule andis aluse nii seisund, kui ka 14.oktoobril alustatud teaduslik-tehniliste ning ajaloolis-stilistiliste uuringute esialgsed tulemused, mis osutasid objekti mitmekihilisusele ning selle säilitamise ning dokumentaalse avamise vajadusele.

Põhiliseks uurimismeetodiks Muhu kantsli juures oli mikroskoopia, s.t. mikrolihvide kasutamine /4/ peamiselt polükroomia seisundi ja ülesehituse määramisel.

ESIALGSE MUHU KIRIKU KANTSLI KIRJEND

Nagu näitasid uuringud, oli kantsel oma esialgses variandis valmistatud läbinisti, kõikide detailide osas tammepuidust. Kõlaräästas on seevastu kasutatud tunduvalt kergemaid männilaudu. Nii tamme- kui männipuitu on kasutatud ka hilisematel parandustel.

Vanim jälgitav polükroomia oli rajatud mustas raamistuses pindadele, mida omakorda on katnud punane, roheline ja kuldne lüster kesktahvlite kaari piiraval teemantrustikal ning tahvlite horisontaalliistudel, kullatis lehtkonsoolidel ning tõenäoliselt graafiline punane ja roheline spiraal- ning taimornament nii kantsli kui ka kõlaräästa fooniväljadel.

17. - 18.saj. UUENDUSED MUHU KIRIKUS

Nimetatud polükroomia lahendus võis kuuluda nii kantsli valmimise aega, kui ka hilisemasse perioodi 17.saj. lõpul, mil valmis ka looz kantsli vastasseinas oleva akna ette ning tehti kirikus värvimistöid./5/ Kahjuks on nimetatud polükroomiast säilinud vaid paar katkendlikku, halvasti väljaloetavat fragmenti kantsli korpusel ja kõlaräästal.

Vaid natuke rohkem on säilinud tõenäoliselt 17. - 18. sajandi vahetusse või 18.sajandi lõppu kuuluvast värvilahenduse uuendusest, mida iseloomustab sinine, helehalliga piiratud põhjatoon ning mitmevärviline hammastus kõlaräästal koos taevasinise laega ning mitmevärvilised liistud, hammastus ja rustika ning roosa marmoreering sinaka põhja taustal kantsli korpusel. Kahjuks ei ole audentseid andmeid selle kohta, milliseid töid tegid kohalik tisler *Marjawella Hans, Mäe Mickel* ja *Toma Mickel* 1788.a., nagu märgitakse kiriku arveraamatus /6/ ning kas kantsli juures tegid mingeid töid polükroomia osas samal ajal kirikus värvimistöid teinud Arensburgi maalijaid *Sackül* ja *Kierulff*. /7/ Materjali kasutusest võib oletada, et neile võis kuuluda kõlaräästa krooniuuendus, vahetati ehk välja korpuse alaserva dekoorilauad ning kaarnišside tahveldis. Selle oletuse kasuks räägib asjaolu, et nimetatud detailidel

MARJAWELLA HANS
MÄE MICKEL,
TOMA MICKEL,
SACKÜLL JA KIERULFF

puuduvad igasugused märgid varasemast polükroomiast, millist ülalpool kirjeldati, küll omavad nad tuntavaid seoseid samas kirjeldatud teise perioodi polükroomse lahendusega.

1827.a. UUENDUSED MUHU KIRIKUS
ALTAR - NOMMEN LORENZEN
KANTSEL - H.S.KRAUSE

Põhjalikke muutusi polükroomia osas tegi kantsel läbi 1827.a., kui valmis Muhu kiriku uus altar Kuresaare tisleri *Nommen Lorenzeni* töökojas./8/ Samal ajal renoveeris kantsli polükroomse lahenduse uuest altarist lähtuvalt Kuresaare maaler *H.S.Krause*, millest räägivad tekstid kantsli korpuse esimese tahvli tagaküljel ning neljanda tahvli esiküljе kaarnišši alaservas. Kantsli põhitooniks saab kogu korpust kattev malahiitaaderdus, mille foonil tõusevad esile roosa marmoreeringuga lehtkonsoolid ning punased ja helesinised horisontaalliistud. Vähem on muutusi läbi viidud kõlaraäsla osas, kus nimetatud põhitoon katab peamiselt võru põhjavälju.

19. - 20.saj. UUENDUSED MUHU KANTSLIL

Veelgi hiljem, 19.saj. II poolel või juba käesoleva sajandi algul on välja vahetatud kantsli trepirinnatis ning kaetud see koos lehtkonsoolidega rohekashalli õlivärvi emailkattega.

1975.a. KONSERVEERIMISTÖÖD

Konserveerimis-restaureerimistöid võeti kantsli juures otte viimati 1975.a. Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni eestvõttel, mida tõestab tööde vastuvõtuakt 20. novembrist 1975.a./9/ Kahjuks ei anna aga restauraatorite poolt koostatud tööde aruanne, kalkulatsioonid ning tööjoonised alust arvata, milliseid töid ja millistel aladel nad täpselt läbi viidi - kas ainult "kantsli eeskojal" (?), või ka põhikorpuse ja kõlaraäsla osas.

Järeldada võib dokumentatasioonist vaid seda, et värvikihte on püütud tuuraliimiga kinnitada ning tehtud on ka puhastusproov trepi kõrval oleval tahvlil, mis pole aga õnnestunud - tõenäoliselt ebaõnnestunult valitud agressiivse lahusti tõttu, nagu võib järeldada trepist arvates teise tahvli kaarnišši hõõrdunud ning pleekunud värvipinnast. Kõlaraäsla võib näha, et on tugevdatud lisaliistude ja nurgadetailidega kõlaraäsla katust ning välja vahetatud foonilaudu kantsli rinnatise kaarnišside.

Konserveerimisülesande põhiline raskus seisnes jäigas, kuumuskahjustusest rabedas värvikihis, mis vajas eelkõige elastiseerimist.

1993. - 94.a. KONSERVEERIMISTÖÖD

Konserveerimistöid ennistuskojas alustati kogu objekti desinfitseerimisest katapiin-bakteritsiidi piiritus-vesilahusega, mida kasutati ka üldisel pinnapuhastusel (esiküljel 3 %-lise ning tagaküljel 5 %-lise lahusena). Lahtised detailid liideti uuesti ning tugevdati korpust siseküljele kinnitatud lisakonstruktsiooniga, mis kantsli teisaldamisel on kõrvaldatav ning uuesti kokku monteeritav. Hiline, hall õliemail kõrvaldati nii konsoolidelt kui trepirinnatiselt põhiosas mehaaniliselt, kuivõrd tema side alumiste kihtidega oli suhteliselt nõrk. H.S.Krausele kuuluv ja varasemad värvikihid reformiti , kolletunud kat-tekiht eemaldati ning kinnitati värvikihid ja kaeti objekt kogu ulatuses vahakopaalvaigu alusel valmistatud kattekihiga. Seda nii polükroomia kui ka polüroomiaga katmata alade osas esi- ja tagakülgedel. Toonimine viidi läbi pruuni peitskattega vaid heledatel, hilistel puitdetailidel ning korpust tugevdaval lisakonstruktsioonil .

KONSERVEERIMISTULEMUSED

Kuigi restaureerimine kantsli juures kannab teatud kiirustamise märke, selleks vajalik aeg jäi tööde mahtu arvestades pretsedenditult lühikeseks (kuus kuud), ning ka vahendid väheseks igakülgse restaureerimistöö läbiviimiseks tasemel, mida antud väärtusega objekt oleks eeldanud, - võib tulemustega rahul olla.

Restaureerimine täpsustas objekti dateeringut ning andis mõndagi mõtlemisainet kantsli ning Balthasar Raschky tegevusega Saaremaal seotud legendi. S.Karling oma raamatus "Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland" Dorpat 1943, lk.72 dateerib kantsli 1620-ndate aastate lõppu, s.o. aastasse 1629, mille aluseks on kantsli siseküljelt välja loetud signeering ***B R*** ning aasta selle all ***16 29***. Siit järeldas S.Karling, et kantsel valmis neli aastat pärast taani maahärra *Jacob Beck*'i surma 1625.aastal ning telliti tema lese *Hille Beck*'i poolt pärast tema uut abielu *Mathias von der Recke*'a Jaunpils'i. Edasi leiab S.Karling, et loomulikult oli siis kantslil ka viimase vapp. Kui kantsli valmimisaeg ongi ilmselt 1629.a. - - millega seondub ka B.Raschky esmakordne märkimine Saaremaal, siis tuleb teha esmapilgul tühine täpsustus kantsli sisekülje signatuuri osas. Numbrid tähekombinatsiooni all on ***26 29***, mis räägivad sellest, et tellimuse täitmist alustati 1626.a.-l, seega aasta pärast Jacob Beck'i surma, mis ei välista või-

B.RASCHKY SIGNATUUR
JACOB BECK
HILLE BECK - MARSVIN
MATHIAS VON DER RECKE

malust, et tellijaks võis olla ka J.Beck ise või täideti tema testamenti - mõlemal juhul ei ole M.von der Recke vapi paigutamine kantslile sugugi mitte iseenesest mõistetav.

1626.a. - B.RASCHKY SAAREMAAL ?

Tõenäoliselt tuli ka B.Raschky Saaremaale vähemalt 1626.a., et saadud tellimust täita, millega tema dokumentaalne viibimine siin pikeneb kolme aasta võrra varasemasse perioodi.

Huvitusela ei ole ka kaduvväheste, kuid siiski oluliste varaste polükroomiaelementide väljaselgitamine kantslil, raamistatud pindade ning spiraalväädi kasutamine, samuti erinevate perioodide ning nendega kaasnenud muutuste väljaselgitamine.

Kantsel jääb kindlasti ka tulevikus ennistuskoja konservaatorite vaatevälja kui metoodiline kogemus, ettevõetud konserveerimistööde vastupidavuse proov tegutseva kiriku tingimustes.

MUHU KANTSLI KONSERVAATORID

Kantsli restaureerimisest võtsid osa: Jaanus Pihelgas, Vaabo Vainomaa, Kalmer Allik - puitdetailide puhastus, liitmine ja lisakonstruktsiooni valmistamine, toonimine ja demontaaz ja montaaz kirikus; Jaanus Heinla, Ingrid Pihelgas - kantsli korpuse polükroomia konserveerimine ja puhastus; Üüve Veski, Marika Mängel - polükroomia konserveerimine ja puhastus kõlaräästal; Eve Torv - desinfitseerimistööd kantslil; Pia Ehasalu - ajaloolise õiendi koostamine, Tannar Ruuben - mikrolihvide valmistamine; Heige Peets - keemilised analüüsid pigmentidele.

Henno Tigane

Kasutatud kirjandus

1. S.Karling.Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Dorpat, 1943. Lk. 72 jj.
2. Muhu kantsli pass. Ennistuskoda "Kanut" arhiiv.
3. O.Pesti, K.Rikas. Saaremaa ajaloo- ja kultuurimälestised. Olion 1991, lk. 70.
4. K.Sibul. Mikrolihvide kasutamine maalide uurimisel. Renovatum Anno 1994, lk.5.
5. Ajalooline õiend nr.1. Koostaja P.Ehasalu. Muhu kantsli pass. Ennistuskoda "Kanut" arhiiv.
6. sama
7. sama
8. sama
9. Muhu kantsli restaureerimisaruanne. KRPI arhiiv

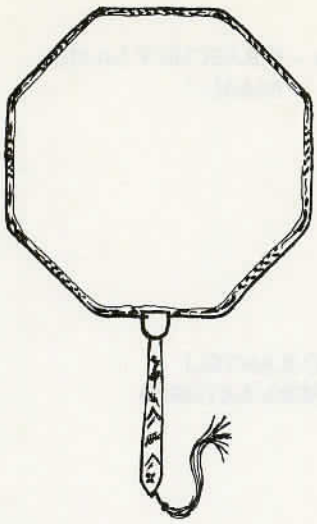
Lehvikud

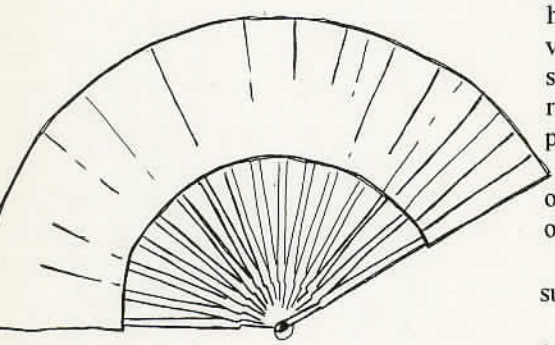
Esimene lehvik - enamasti lihtsalt kokku sobitatud lehed - hiljem inimkäte poolt valmistatud instrument, mis loodi vajadusest selle järele. Tõdeti, millist meeldivat jahedust võib sellise instrumendiga tekitada. Endale tuule lehvitamise funktsioon on olnud lehvikul läbi aegade.

LEHVIKU TÜÜBID ANTIIKAJAL

Mitmesugused lehvukutüübid olid tuntud juba antiikajal. Pikavarrelised paabulinnusulcd olid seisuse ning autoriteedi tunnuseks ja kanti lehvikukandjate poolt. Ka lühemad sulglehvikud olid kasutusel. Käeshoitav käepidemega lehtlehvik on tuntud Tanagra kujukese järgi 4. aastatuhandest e.m.a. Sulgedest lehvikut on jäädvustatud Egiptuse reljeefidel, kus radiaalselt grupis suled on kinnitatud ühe otsaga käepideme külge. Kaks sellist leiti Tutanchamoni hauakambri leidude hulgast.

IDAMAADES

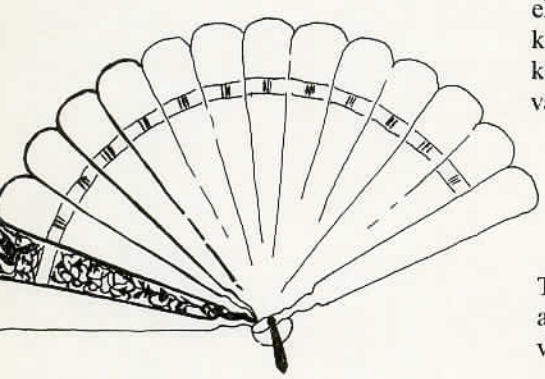




MATERJALID

TEHNIKAD

VALMISTAMINE



TLM 17281
KUULUNUD KLAVERIKUNSNIK
ERIKA FRANZ`ile

Ülestähendustest võib järeldada, et Hiinas, Jaapanis ja Indias oli lehvik kasutusel juba 11.saj. e.m.a. Selleks oli jäik ehk mitte volditav lehviku tüüp n.n ekraan - mistahes materjalist lehviku leht oli kinnitatud varre külge. Selline lehviku tüüp ongi oletatavasti varasem. Volditav lehvik öeldakse olevat leiutatud Jaapani kunstniku Kyoto poolt 668-672 aastal. Sellel lehvikul oli 15 bambuse ribi ja paberist leht.

15.sajandi kaubavahetuses Idamaade ja Euroopa vahel muutus lehvik väga nõutavaks kaubaartikliks. Kiiresti levis see uudne instrument kõigepealt Itaalias. Selle aja Itaalia kunstnikud arendasid kiiresti lehviku disaini. On teada, et Catherine de Medici (1519-1589) armastas ilusaid lehvikuid. Pärast tema abiellumist Henri II 1533 aastal levis lehvik varsti ka Prantsusmaale, hiljem Hollandisse, Inglismaale ja Saksamaale. Inglismaal saavutas lehvik sellise üldise soosingu, et kuninganna Elisabeth (1558-1603) määras selle ainsaks kingituseks, mida monarh võis oma alluvatelt vastu võtta.

1594.a. andis kuningas Heinrich IV välja lehvikutegijate kontsessiooni - mis muutis Prantsusmaa nende valmistamise keskuseks. Lehvik muutus tähelepanuväärseks luksusasjaks. Teda hakati sobitama ülejäänud garderoobiga. Nii oli galanteriiärides kõrvuti lehvikutega müügil ka kraed, tasku- ja ilurätid, mansetid, pitsid, vööd, kindad, kotid, sirmid ja muud väikeesemed mis olid lahutamatuks osaks riietuse juures. Valmistati ka erinevate sündmuste puhuks vastavaid lehvikuid: pulmadeks, leina puhuks, kirikuskäimiseks piibliteemalisi, pidulikeks tseremooniateks, ballideks... 18. saj. omati tihti juba väga suuri lehviku kogusid. Näiteks oli Prantsusmaal kombeks, et pruut kinkis igale pulma kutsutud naiskülalisele lehviku.

See väike rekvisiit ja selle kasutamine võimaldas teha järeldusi ta omaniku olemuse ja päritolu kohta. Lehvikuzestidele tekkisid aegade jooksul isegi omad tähendused.

Lehvikud olid kasutusel veel ka 19.saj. 2o. sajandil taandus lehvikute tähtsus ning nendel polnud enam mingit rolli.

Lehvikuid valmistati väga erinevatest materjalidest. Ribideks kasutati luud (elevandiluu, kilpkonnaluu), sarve, puud, metalli , pärlmutrit. Lehviku lehe materjaliks on kõige enam olnud paber ja pärgament kuid sageli ka nahk, võrk, pits, sulged, siid ning teised tekstiilmaterjalid.

Lehviku lehe ja ribide kaunistamisel on esinenud väga palju variante: lakeerimist, emailmaali, guaššvärvimist, trükkimist, aplitseerimist, tikkimist... Võib arvata, et lehvikute valmistamine nõudis omajagu kõrget meisterlikkust ning seetõttu olid selle eri osade tegijateks ka erinevad meistrid ja töökojad. Näiteks ühe lehviku tegemisel võis osaleda kuni 24 inimest. Ribistik, graveeringud ja leht polnud sugugi ühe inimese kätetöö. Maaliti ühes kohas, raamistati teises - nii olid töökojad üle Prantsusmaa laiali. Lõplikult pandi detailid kokku ühes töökojas.

Tavaliselt oli enam kaunistatud lehviku esikülg, tagakülg polnud mitte alati ehitud. Ribidest olid enam kaunistatud esimene ja viimane ning need olid ka katteks ja kaitseks kokkuvolditud lehvikule. Ilma leheta lehvikutüübil olid kõik ribid ühesugused, tavaliselt azuurselt välja lõigatud - ja ühendatud omavahel ülaäärest vaid kitsa paelaga.

Seisukord ja konserveerimine

Viis restaureeritavat lehvikut pärinevad Tallinna Linnamuuseumi kogudest. Täpsed andmed nende päritolu kohta puuduvad. Oletused nende valmistamise aja ja koha kohta on tehtud vaid kirjandusest leitud võrdlusandmete ning lehvikute valmistamise tehnika ja nendel kujutatud maalingu põhjal.

I **Punasest atlassiidist lehvik** on valmistatud arvatavasti 19. sajandil, kasutades rokokooaegset motiivistikku. Lehvik sarnaneb Saksamaal valmistatud näidistele. Lehviku luust ribid (14+2) on kaunistatud esiküljel graveeringuga, mis kaetud õhukese kuld- ja hõbelehega. Lehviku leht on kahepoolne - esikülje siid kaunistatud guaššmaalingu ja väikeste litritega. Tagapoole labasekoeline hõre kangas kaunistatud vähemas ulatuses guaššmaalinguga.

Põhiliselt on kahjustunud lehviku konstruktsioon, mille luuribid on lahti

murdunud lehe puust toetusribide küljest. Üks katteribidest on katki murdunud. Tagakülje tekstiil on kulunud, rebenenud ja allääres puudub.

Lehvikulehe tekstiili ja ribisid on lokaalselt puhastatud dest. vee tampoonidega . Lahtine kuld- ja hôbekiht ning litrid ribidel kinnitatud munavalgega. Murdunud ribi parandatud väikeste tihvtidega. Luuribide ühendamisel toestusribidega kasutatud kalaliimi. Tagakülje tekstiil kaetud crepeliniga.

TLM 20660
OSTETUD HELVE KÜTTIM`ilt

II **Lehvik** valmistatud 19.sajandi II poolel Prantsusmaal. Arvatavasti tehtud (alencon`i või brüsseli) pitsist. Lehviku ribid (14+2) on valmistatud pärlmutrist. Lehviku leht on kahekordne - esiküljel puuvillane tüllpits, tagakülg hôredakoeli-sest siidist. Üks katteribidest on murdunud. Rebenenud on tagakülje tekstiil 1-3 ribi ulatuses. Lehvik on määrdunud.

Tüllpits eemaldatud, pestud neutraalses pesulahuses, loputatud dest. vees, kuivatatud pingutades. Rebenenud tagakülje tekstiil toestatud toonitud crepelinile kasutades sünteetilist liimi. Murdunud ribi liimitud ning murdekohast toestatud kilega.

TLM 20815
SAADUD KARIN SEPALT

III **Guaššmaalinguga pärlmutterraamistusega lehvik** valmistatud 19. sajandi II poolel Prantsusmaal. Katteribil on signatuur GESLIN A PARIS.

Lehviku ribid (16+2) on kaunistatud osaliselt graveeringuga, mis kaetud ôhukese kuld- ja hôbelehega. Lehvikul on heledast siidist topeltleht, mille esiküljel on kujutatud guaššvärvidega lillmaaling. Tagakülg on ilma kaunistuseta.

Lehviku leht on lahti ja katki rebenenud esimeste ja viimaste ribide küljest. Nendes kohtades siid väga määrdunud. Mitmest kohast on murdunud lehviku ribid mis on juba varem parandatud hôbeplaadiga.

Lehvikusiid puhastatud määrdunud kohtades lokaalselt filterpaberil ilma lehvikut demonteerimata. Pärast puhastamist rebenenud kohad toestatud crepelinile kasutades sünteetilist liimi ning kinnitatud peene niidiga.

TLM 14186
OSTETUD KOMISJONI-
KAUPLUSEST

IV **Guaššmaalinguga lehvik** pärineb arvatavasti 19.sajandi I poolest, on luust raamistikuga ja topelt lehega. Ribide (16+2) esiküljel kullatud graveering. Siidist lehvikulehtede vahel on paberikiht.

Kôige enam on kahjustunud lehviku esikülje leht, mis on murdunud suures ulatuses voldi harjadel. Vahepaber on paiguti kärisenud ja muutunud pudedaks ning värvuselt pruunikaks. Üks ribidest on katki murdunud Lehvik demonteeritud. Maalitud esileht murdunud kohtades toestatud sünteetilise liimiga kaetud crepeliniribadega ning nôelutud sidepistes üle crepelin-niidiga. Vahepaber asendatud uuega. Murdunud ribi parandatud peente tihvtidega. Lehviku leht liimitud raamistusele kalaliimiga.

TLM 11407
OSTETUD
JUULI ROMANOVSKAJA-
-ROSENBERG`ilt

V **Tikitud lehvik** on olnud arvatavasti leinalehvik ning pärineb 19. sajandist.

Lehviku mustast puust ribid (14+2) kaunistatud geomeetrilise graveeringuga. Lehvikul on mustast siidist topeltleht, mille esikülje keskosas on must siidtikand. Tagakülg on ilma kaunistusteta. Lehvikulehtede vahekihiks on must paber. Lehviku kinnitusrônga küljes ripub pikkade narmastega ilututt.

Lehviku ülaserva kant on katki rebenenud , seetôttu lehed osaliselt üksteisest eraldunud. Samuti on siidil voltide harjadel väiksemaid rebendeid. Tagaküljel üksikud augud. Tuti lahtised siidniidid tugevalt kulunud ja katkenud.

Lehvik demonteeritud. Lokaalne pinnapuhastus teostatud dest. veega. Rebendid siidis toestatud sünteetilise liimiga kaetud crepeliniga. Rebenenud servakandid asendatud uutega - zelatiiniga immutatud siidist kantidega. Ilututi kulunud kohtadesse asendatud uued toneeritud siidniidid.

Merike Neidorp

Kasutatud kirjandus

1. Fächer aus drei Jahrhundert. Bestandskatalog. Staatliches Museum Schwerin - Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten. 1992/93.
2. F.Davis, W.de Sager, K.Blace More. Antiques. London. 1974.

Restaureerimisõpetus Kopli Kunstikeskkoolis

Tallinna Kopli Kunstikeskkooli õppeprogrammis on kõrvuti tarbekunsti erialaga kultuuriloo ja restaureerimisprobleemide õpetus.

Avaldame ülevaate Kristi Kiisk`i lõputööst "Viis aastat restaureerimisõpetustTallinna Kopli Kunstikoolis", mis annab hinnangu õppetööle õpilaste silmade läbi. Kindlasti on see vajalik tagasiside õpetajatele ja tööde juhendajatele.

"Kanuti" konservaatorite juhendamisel valmis sel aastal kaks lõputööd: Maria Viikmanni (juhendaja Helmut Välja) "Triikraua restaureerimine" ja Liis Jüriado (juhendaja M.Neidorp ja H.Peets) "Tsunftilipud ja nende konserveerimine" - avaldame töö praktilise osa

Viis aastat restaureerimisõpetust Tallinna Kopli Kunstikekkoolis

autor: Kristi Kiisk,
töö juhendaja: Ene Kenkmaa
Tallinn, 1995

ÜLEVAADE RESTAUREERIMISÕPETUSEST AASTATEL 1990 - 1995

Viis aastat on parajalt pikk aeg, et ühel ettevõtmisel hakkaks kujunema oma nägu. Esimesi kokkuvõtteid saab teha ka restaureerimisõpetusest Tallinna Kopli Kunstikeskkoolis.

TEOREETILISED TEADMISED

Restaureerimise eriala õppeained lülitatakse keskkooli õppeprogrammi kohe 10-ndast klassist. Iga õpilane peaks kolme keskkooliaasta jooksul saama küllaltki põhjaliku ülevaate restaureerimisest. Paraku on selle aine õpetamise süsteemis mitmeid puudusi, mis tulevad esile just siis, kui ise kõige selle keskel olla. Nendel aastatel omandatud teoreetiliste teadmiste hulk on olnud üsna mahukas, seevastu praktilised oskused on jäänud väga napiks, sest ainus oma kätega tehtud töö on lõputöö. Paljud on valinud oma lõputööks teoreetilise töö, sest koolil puudub oma praktikabaas. See ongi kooli üks kõige suuremaid restaureerimisega seotud probleeme. Teoreetiliste lõputööde osa on küllaltki suur ja praktilised tööd jäävad seetõttu vähemusse. Et lõputööd üldse praktilist laadi olla võiks, selleks on oma abi andnud mitmed restaureerimisega tegelevad firmad. Sel aastalgi on väga palju abistanud AS Tsunftijänes, Ennistuskoda "Kanut" ja Eesti Rahvusraamatukogu restaureerimisosakond. On väga tänuväärne, et elukutselised restauraatorid on tahtnud aidata õpilasi, kellel tegelikult sellealased oskused puuduvad. Jääb vaid loota, et järgnevatel aastatelgi tullakse koolile vastu ja antakse professionaalset abi ka lõputööde tegemisel. Oleks ideaalne, kui koolis oleks vähemalt spetsiaalne restaureerimismetoodikaklass ja erialaõpetaja, kes tegeleks ainult restauraatorite koolitamisega. Kuid kuni sellist võimalust ei ole, tuleb abi otsida väljastpoolt kooli. Ja õnneks on siiani häid abistajaid leidunud ning ehk on neid ka tulevikus.

PRAKTILINE RESTAUREERIMINE

LÕPUTÖÖD

Omaette küsimus on, mis saab lõputöödest pärast kaitsmist. Kui restaureeritav ese kuulub eravaldusse, läheb ta loomulikult omanikule tagasi. Ülejäänud tööd aga pannakse sageli kuhugi ära ja nii ei saa seda autor endale ega saa ka teised näha. Seetõttu oleks üsna tervitatav, kui koolis oleks lõputööde jaoks kindel koht (eraldi ruum), kus neid saaksid näha ka teised asjast huvitatud.

Probleem on ka teoreetiliste töödega - on olnud huvitavaid töid, millest küll räägitakse, kuid mida üles ei leita. Ometi nii mõndagi neist saaks kasutada kui õppematerjali. Kool võiks kasutada võimalust ja muretseda ise restaureerimist vajavaid esemeid, mida siis kooli lõpetajad saaksid ennistada. Sel juhul oleks see kooli enda vara.

INFOPANK

Väga positiivne nähtus lõputööde juures on olnud saateleht, kuhu on märgitud mitmesugused andmed töö kohta. Paraku on see viimastel aastatel hääbunud. Kuid arvestades, et arvutid hakkavad üha laiemalt kasutamist leidma ka meil, võib loota, et tehtud tööde kohta üht-teist tulevikus arvuti abiga teada saab. Algus on igatahes tehtud. Ehk ei vaju siis järgnevatel aastatel lõputööd unustuse hõlma, vaid info neidt on kättesaadav kõigile, kes seda tahavad. Li-

saks faktidel põhinevale infole võiks lõputöödest teavet anda ka fotomaterjal. Siiani on tööde autorid teinud oma restaureeritavast esemest fotod ise. Põhiliselt on fotod siiski objektist enne restaureerimist, ilmselt ei tulda selle peale, et enamikel juhtudel pannakse too palju vaeva vajanud töö silma alt ära ja eseme lõpiikku välimust näha ei saagi. Sellepärast olekski vajalik teha lõputööst foto ka valmisstaadiumist, et siis vähemalt niimoodi pildimaterjali abiga tööst ettekujutuse võiks saada. See, et koolil restaureerimisõpetuse tarvis raha eraldada pole, ei ole kellelegi uudiseks, sest paraku on õppeasutustel alati raha vähe olnud. Aga kui selline võimalus kunagi peaks tekkima, oleks ilmselt kõige otstarbekam toetada rahaliselt vähemalt lõputööde fotografeerimist enne ja pärast restaureerimist.

On kurb tõdeda, et materiaal-tehnilised tingimused restaureerimisõpetuse täiuslikumaks muutmiseks koolis endiselt puuduvad. Ja et koolis on vaid paar õpetajat, kes restaureerimisest midagi põhjalikumalt teavad. Õpilaste põhilised restaureerimisalased teadmised puudutavad eelkõige paberit ja selle konserveerimise probleeme, samuti puidu ja mööbli restaureerimist. Kuid erinevaid materjale on palju, nende osa aga on jäänud paratamatult minimaalseks. Seepärast oleks ettepanek kohe keskkooliõpingute algul tutvustada õpilastele üksteisest väga erinevaid restaureerimisharusid, et tekiks lõpuks ettekujutus, mida ühe või teise eseme ning materjali restaureerimine endast kujutab. Alles siis on võimalik valida, millise materjaliga oma keskkooli lõputöö siduda. Samas võiks kaaluda, kas mitte minna üle ainult teoreetiliste teadmiste õpetamisele. Ja kui siis õpilased leiavad, et restauraatori elukutse neile piisavalt huvi pakub, saavad nad praktilisi oskusi omandada juba restaureerimisega tegelevas firmas. Nii täidaks kool ülesannet äratada noortes huvi restaureerimise vastu, mida igaüks pärast keskkooli lõpetamist iseseisvalt edasi arendama saaks hakata.

ÕPPEPROGRAMMI TEMAATIKA

Restaureerimisfirmas lõputöö tegemine annab selge pildi tänapäeva restaureerimise hetkeseisust ja võimalustest. Ja kuigi praegusel ajal pole need eriti ahvatlevad, on ometi Kopli Kunstikeskkool pannud aluse tegelikult väga huvitava ja samas vajaliku töö tegijate koolitamisele. Muidugi on selles restaureerimisõpetuses tehtud väikesi vigu, kuid lohutuseks võib öelda, et vigadest õpitakse ja aastatega tulevad kogemused, see aga aitab asju ainult paremuse poole viia.

Kuna restaureerimine on küllaltki tihedalt seotud teise selles koolis õpetatava aia - tarbekunstiga, siis on hea, et R-klassilt pole ära võetud võimalust "elementaarseid" kunstitunde saada (väljend pärineb ühest restaureerimisklassi õpilase hinnangust). Varem, kui koolis restaureerimisala veel ei olnud, olid tarbekunstiklassi õpilased eelistatumad ja ilmselt ka õpetajate silmis "paremad". Nüüd tundub, et paralleelklassidesse suhtumine on võrdsustumas ja võib olla muutuvad R-klassi õpilased tulevikus domineerivamakski pooleks. Ja see on ainult hea, sest konkurents on üks edasiviivatest jõududest. Restaureerimistunnid on andnud kasulikke teadmisi vanade esemete säilitamisest, on avardanud silmaringi ja loonud suurepärase ettekujutuse sellest, et vana ja kulunud asi ei ole igand mööndunud aegadest, vaid väärtus omaette.

TARBEKUNSTI ERIALA

Restaureerimisõpetuse sisseviimine Tallinna Kopli Kunstikeskkooli õppekavadesse on olnud suurepärane idee ja loodetavasti jätkub koolil entusiasmi alustatud ettevõtmist jätkata.

LÕPUTÖÖDE TEEMAD

* Kunstimälestiste ekspertiis * Restaureerimisalaste terminite kartoteek * Kopli - ajaloorikas paik * Tallinna Veerenni kvartali majade uksed * Laulu- ja mänguseltside dekoratsioonide ajalugu * Pirita Püha Birgitta klooster * Sõjaväekunst Viimsi mõisa näite põhjal * Eesti klaveri ajalugu ja meistrid * Pärnu-Jaagupi surnuaia hauatähised * Sini-valge portselanmaali ajaloost * Jaapani puuõige * Ornamendi maalimine seinale * Raadio ajalugu, korpuse materjalid ja restaureerimine * Jäneda õppe- ja Nõuandekeskuse õppehoone rekonstrueerimine ja kapitaalremont * Kõite restaureerimine * Kõite osad * Piibli konserveerimine * Ajakirjade köite restaureerimine * Puidu liigid. Puit ja selle kasutamine * Ukse restaureerimine * Louis XVI stiilis tugitooli restaureerimine * Kanapee renoveerimine * Lõõtspillide restaureerimine * Ikoonide restaureerimine * Maali ja raami restaureerimine * Talalagede puhastamine ja restaureerimine Konsistooriumihoone Kirikuplats 3 ruumi 114 näite varal * Restaureerimisfotograafia

Tsunftilipud ja nende restaureerimine

autro: Liis Jüriado
juhendajad: Merike Neidorp, Heige Peets
Tallinn, 1995

TÖÖ EESMÄRK

"Lõputöö eesmärgiks oli restaureerida-konserveerida kaks tsunfti lipukest. Lipud puhastati, parandati rebenenud kohad ja Püttseppade tsunfti lipul kinnitati maaling. Püttseppade tsunfti lipu juures ei olnud eesmärgiks taastada endine välimus, vaid pigem oli tähtis säilitada allesolev maaling.

Püttseppade tsunfti lipul oli vardapoolses osas maalitud tekst. Konserveerimise käigus oli võimalik see tekst identifitseerida ning see annab võimaluse edaspidi kunstiajaloolasel selle lipu päritolu uurida.

Praktilise restaureerimis käigus tutvusin erinevate restaureerimise meetoditega, mida kasutatakse vanade tekstiiliesemete korrastamisel."

Praktiline restaureerimine

<u>Kinnasseppade karika juurde kuuluv lipp 18. sajandist, a. d.1786</u>
Tallinna Linnamuusem TLM 5061

MATERJAL

TEHNIKA

Materjal: siid, metallniitidest keerutatud kardnöör ja -tutid, hõbedast varras.

Tehnika: atlass-siidist vimpellipp (pääsusabalipp) on kokku õmmeldud kahest poolest: värvuselt rohekast ja beezist siidist. Lipupooled on kaunistatud tikandiga, kus on kasutatud värvilisi siidniite, metall-spiraalikesi, punase lakiga kaetud litreid ning metall-litreid. Tikand lipupooltel on sarnane - 2,5 cm kaugusel mööda serva ja keskosas ringikujuliselt taimornament-tikand. Ühe lipupoole keskosas on litritega tikitud aastaarv 1786 ning teisel poolel initsiaalid.

Lipp ääristab metallniitidest keerutatud kardnöör ning kahes otsas on tutid. Lipp on kinnitatud hõbedast varda külge.

Lipu üldmõõtmed on 15 x 21 cm, sisselõike sügavus on 7,5 cm.

Seisukord: lipu mõlemad pooled olid määrdunud. Metallspiraalid ja -litrid (hõbe kullatisega) oksüdeerunud. Selle tulemusena kaotanud oma esialgse läike. Samuti on tuhmunud lippu ääristav kardpael, tutid ja hõbedast varras. Lipu mõlemaid pooli kaunistav siidniitidest tikand pole kahjustunud. Mõningatest kohtadest on katkenud siidniit, millega on kinnitatud metallspiraalid ja litrid. Lipusiid on kahjustunud kõige rohkem vardapoolses osas. Rohkem on kulunud ja rebenenud rohelisest siidist pool. Mõlemil lipupoolel esineb tundmatuid üksikuid plekke. Lipusiid on kortsunud.

Konserveerimisülesanne:

- lipp vajab puhastamist, kulunud ja rebenenud kohad vajavad toestamist, lahtised litrid ja spiraalikesed kinnitamist.

Uuringud

-brokaatniidid, lipuvarras

<u>Tõestus hõbedale</u>: reaktiiviks K_2CrO_4(+HNO_3)

Reaktsioon: $2\,Ag^{+} + CrO_4^{2-} = Ag_2CrO_4\downarrow$ (telliskivi punane sade)

<u>-siidikiu analüüs</u>: kiu vaatlus mikroskoobiga (s= 200)

millest järeldub, et lipp on valmistatud siidist ja tikandis on kasutatud siidniite.

MATERJALI KEEMILISED UURINGUD

PRAKTILINE TÖÖ

Konserveerimiskäik

- demontaaz: lipp võeti varda küljest ning harutati lahti detailideks.

- üldine puhastus: enne pesemist kinnitati lahtised litrid ja metallspiraalid niidiga. Punaste litrite kattelakk kinnitati 0,1 %-lise paraloid B72-ga küleenis. See oli vajalik vältimaks laki eemaldumist pesemise käigus. Pesti 0,5% -lise pesuaine ("Villašampoon") vesilahuses, õhukese gaasriide kihi vahel, et ära hoida uusi kahjustusi tikandis. Kõige lõpuks loputati lipupooli destilleeritud vees. Pärast suure niiskuse eemaldamist filterpaberiga, pingutati lipupooled siledale alusele kuivama ja kinnitati peenikeste nõeltega. Puhastuse käigus eemaldus üldine mustus siidilt, kuid ei eemaldunud plekid. Puhastuse käigus muutusid säravamaks ka metallspiraalikesed ja litrid ning lippu ääristav kardnöör ja tutid. Hõbedast lipuvarda puhastamiseks on kasutatud terasvilla nr. 000, - puhastati mehhaaniliselt.

- dubleerimine: rebenenud ja kulunud kohtade alla asetati sünteetilise liimiga kaetud siiditükikesed. Need ühendati originaalsiidi külge nõrga kuumusega triikmasinaga. Pealt poolt kinnitati lahtised niidid peene siidniidiga. Kõige lõpuks ühendati uuesti kõik lipu detailid ning lipp kinnitati varda külge.

Püttseppade tsunfti lipp, a. d. 1674
Tallinna Linnamuuseum TLM 17753

Materjal: siid, varras metallist

Tehnika: vimpel-lipp e. pääsusaba-lipp on valmistatud labasekoelisest bordoopunasest siidist.Lipu mõõtmed on 18 x 14,5 cm, sisselõike sügavus on 6,5 cm . Lipu mõlemal poolel on maaling. Selle keskosas on kujutatud tündrit ehk pütti daatumiga 1674, ümbritsetuna ringikujuliselt lehtornament- maalinguga. Lipukese varrepoolses osas on maalitud tekst. Lipp on kanditud 0,4 cm laiuse heleda kandiga. Varda külge kinnitus on tehtud heleda siidriide riba abil.

MATERJAL
TEHNIKA

Seisukord: lipp on määrdunud ja kortsunud. Põhilised kahjustused lipul on maalingu piirkonnas. Sinna on tekkinud maalingut ja kangast läbivad lõhed. Kuna maaling on muutnud kanga jäigaks ja seetõttu on toimunud ka pragunemine. On ka osalisi maalingu kadusid. Suures osas on kulunud maalitud tekst, mille tõttu see on loetamatu. Lipu metallvarras on kaetud nõrga rooste kihiga.

MATERJALI KAHJUSTUSED

Konserveerimisülesanne:

- maalingu kinnitamine, üldine puhastus

Uuringud:

-maalingu analüüs: reaktiiviks HNO_3; kontsentreeritud HNO_3: eraldub gaas (CO_2), metall ei lahustu (Au), sellest järeldub, et maalingu kattevärv on kullavärv.

MATERJALI KEEMILISED UURINGUD

-plii tõestus: reaktiiviks 2%-line kaaliumjodiidi (KJ) vesilahus

Reaktsioon: $Pb^{2+} + 2\ J^- = PbJ_2$ (kollane sade), sellest järeldub, et kullatisega maaling on pliivalge ($Pb\ CO_3$) krundil.

Kulunud teksti identifitseerimiseks vaadeldi lippu monokroomses halogeenvalguses. Maalingu jäljend oli kõige nähtavam kollases valguses. Selle tulemusena oli välja loetav nimi - **Berten Martensohn Wulff** - kes on oletatavasti lipu tsunftile kinkinud.

TEKSTI INDENTIFITSEERIMINE

Konserveerimiskäik

PRAKTILINE TÖÖ

- demontaaz: lipp eemaldatud varda küljest
- üldine puhastus: enne puhastust kinnitati maaling 1%-lise kalaliimi lahusega, protseduuri korrati vaheaegadega. Pärast korduvat liimiga katmist kinnitati maaling termiliselt (madalal temperatuuril spetsiaalse triikrauaga), läbi kile. Üldine puhastus viidi läbi vaakumlaual 0,5%-lise pesuaine vesilahusega. Sama korrati destilleeritud veega. Pärast pesemist eemaldati suur niiskus filterpaberiga ning lipuke kuivatati sirutatult kerge pressi all. Metallist varda puhastas metallirestauraator. Lõpuks lipp monteeriti.

Kasutatud kirjandus.

Kaplinski, K. "Tallinn - meistrite linn", artiklid ajalehest "Õhtuleht" 1989-1991
Rantala, Steiner-Kiljunen, Pakkala "Tekstiilikonservointi", Suomen Museuoliitto 1989

25. aprillil 1995 toimus Riias järjekordne IV BALTI RESTAUREERITUD KUNST BALTI RIIKIDES orgkomitee koosolek, kus otsustati:

näituse ja konverentsi avamine toimub Riias 30. okt. 1996.a. kell 15.00 Lääne - Euroopa Kunsti Muuseumis (saalide plaanid vabariikidele välja jagatud) ja konverents kestab 2.novembrini Žurnalistide Majas;

igast vabariigist võib osaleda tasuta kümme osavõtjat (s.o. 6 ettekannet + 4 näituseülespanijat). Ülejäänud osavõtjatele on osavõtumaks 20 latti (ettekandjal 10 latti). Firmadele, kes tahavd eksponeerida oma materjale näitusel on samas eraldi saal (osavõtumaksuga 20 latti);

kataloogi teeb iga vabariik ise, Riia teeb vaid ühise ümbrise. Maht 1 poogen. Eesti ekspositsiooni värv on taevasinine;

eksponaatide arv vabariigist 60-100, nimekiri esitada k.a. detsembris, samuti ettekannete teemad. Ettekannete pikkus 20-30 minutit. Restauraatorite nimekiri ja fotod nendest töö juures. Iga eksponaati tuleb tutvustada ingliskeelse tekstiga eksponaadi juures (üksiklehel). Eksponaadid näitusel on paigutatud materjali (mitte vabariikide) järgi: maal, graafika, tekstiil, mööbel, metall + portselan, nahk + kõide.

Eesti osavõtu koordinaatoriks on Ennistuskoda "Kanut" teadusdirektor Heige Peets. Telefon: 44 2 5 63.

Seminar Uue-Valamo kloostris

1995 aasta 10-12 veebruarini toimus Soomes Uue - Valamo kloostris asuvas Kunsti Konserveerimise Instituudis (Valamo Art Conservation Institute) seminar teemal "Hilise vene ikoonikunsti konserveerimine". Sellest oli rõõm osa võtta Helje Vernomaasingul Eesti Kunstimuuseumi restaureerimisosakondade juhatajal ning allakirjutanul tänu nimetatud instituudi peakonservaatorile Helena Nikkanile.

Kongress toimus loogilise jätkuna 1993. a. augustis läbi viidud sümpoosiumile, mille teema "Hiliste ikoonide dateerimine" tutvustas erinevate riikide kunstiteadlaste uuringuid.

Varajast ikoonimaali on Venemaal uuritud põhjalikult, kuid seda 19-nds sajandini ja ainult üksikuid isikupärasemaid meistreid ning keskustes olevaid stiiliküpseid töökodasid hiljemast ajast. Alles viimasel kümnendil, tänu mitmetele publikatsioonidele ja näitustele (näit. Jaroslavli muuseumis toimunud "XVIII ja XIX saj. ikoonikunst"; Peterburis Vene Kunsti Muuseumis ja Moskvas läbi viidud N. P. Kondakovi 150 sünniaastapäeva tähistamise projekt, milles eksponeeriti ligikaudu 100 ikooni; jne.), on tähelepanu pälvinud viimase kahe sajandi ikoonilooming. Selle suur hulk sisaldab üheit poolt tsentrikeskset riigimoodsat kujundit, dekoori ning teisalt kolkameistri või vanausulise käekirja ja sümbolit. Sama äärmuslikkus valitseb ka maalitehnilises teostuses ning valitud materjalides. Seega teemad uurimiseks kui ka probleemid säilitamisel.

Mainingi mõned ettekanded, milles käsitletu on huvipakkuv või aktuaalne.

Lea Siilin Joensuu Ülikoolist tutvustas oma ettekandes atributsiooniprobleeme, teoste signatuuri ja kuupäevade interpreteerimist.

Liene Zalkalne Läti Kunstiakadeemiast saatis ettekande, milles oli põhjalikult esitletud kohaliku ikoonikunsti ajalooline taust ning säilitamis- ja konserveerimisprobleemid.

Juri Bobrov Repini Kunstiinstituudist Peterburist diskuteeris restaureerimis - konserveerimiskogemustest ja võimalustest, kuid ka ootamatul ja haruldasel teemal kopeerimise probleemidest.

Huvipakkuvat oli palju ka kõigis ülejäänud ettekannetes, aga ka Helena Nikkaneni poolt suunatud arutlustes. Tema sundimatu ja loomulik huumor suutis luua meeleolu kõigis neis töistes ettevõtmistes.

Viimane kongressi päev möödus Kuopio linnas Ortodoksi Kiriku Muuseumis, kus meie tähelepanu all oli ekspositsioon hilisest ikoonikunstist. Sellele sekundeeris samas hoones suur saalitäis kaasaegseid ikoonimaale ümbruskonna huviala ringidest.

Südatalv paraja pakase ja põlvini lumega, õpetlikult töine koosviibimine olid meeldejäävad.

Alar Nurkse
Eesti Kunstimuuseumi
konservaator

EERIK PÕLD

25. veebruaril katkes teeneka muuseumitöötaja, meie esirestauraatori Eerik Põllu maine teekond. Olles sündinud 5. novembril 1908. aastal ja õppinud Tartu ülikooli filosoofiateaduskonnas, sidus ta end varakult ka muuseumitööga Tartus - konservaatorina Eesti Rahva Muuseumis. Täiendas end restauraatorina Moskvas I. E. Grabari nim. Keskrestaureerimistöökojas ja Ermitaažis maali restaureerimise osakonnas. Juba 1967 omistati talle I kategooria õlimaali alal.

Eerik Põld on sõjajärgse eesti maalirestauraatorite koolkonna rajajaid, mitmete restaureerimisalaste ülevaatenäituste organiseerija ja osaleja. Hindamatud on tema teened eesti kunstivarade evakueerimisel sõja päevil sisemaa kirikutesse. Ta korrastas sadu maale eksponeerimiseks näitustel, oli mõnusaks giidiks näitusesaalides. Suur erudeeritus kunstiajaloo ja restaureerimise alal - oskus oma teadmisi lihtsalt vahendada ka raadiokuulajatele, tegi temast ühe lemmikesineja ööraadios. Olles üks eesti vanemaid restauraatoreid andis ta pikaealisuse ka sadadele eest kunstiteostele. Kui silmad väsisid detailsest restaureerimistööst, voolisid ta käed kordumatu vormiga puulusikaid. Vahel tuli aga kätte võtta ka sulepea ja vormida oma mõtteid artikliteks, mis avaldatud erialaväljaannetes.

Mälestame Eerik Põldu kui abivalmis kolleegi. Walter-Greenbergi sõjaeelse restaureerimiskoolkonna jätkajat ja arendajat.

Ennistuskoda
"KANUT" restauraatorid

Arhidektuurimälestiste Konservaatorite Euroopa Õppekeskus Veneetsias.

Ajavahemikus 20.aprill - 14. juuli 1995.a. toimunud täiendõppest võtsid Eestist osa Annely Miil "KAR"-grupist ja Evar Riitsaar Ennistuskojast "Kanut". Projekt, mille finantseerijaks oli Euroopa Ühendus, viis Eesti pooselt ellu Riigi Muinsuskaitseamet.

Eriala ja materjalide järgi olid moodustatud järgmised õpperühmad: seinamaal, kivi, stukk, puit ja metall. Kolmekuuline programm sisaldas 250 tundi teoreetilisi loenguid ning teine 250 tundi praktilisi töid, millele lisandusid veel õppereisid. Kuna osalesime seinamaali konservaatorite rühmas, kirjeldame meie poolt läbitud õppekava.

Programmis käsitleti Euroopa arhidektuuriajalugu läbi erinevate ajalooperioodide kuni neoklassitsismini. Tutvustati neile ajastuile omaseid maailmavaateid, poliitilisi struktuure ning linnaplaneeringute eri tüüpe. Samuti iga perioodi tüüpilisemaid ehitisi, nende konstruktsioone ning detaile. Loengute väärtuseks oli see, et lähtuti peamiselt Itaalia ajaookontseptsioonidest, millega tutvumiseks avanes meile, kui põhjamaalastele, unikaalne võimalus.

Ehitusmaterjalide tutvustuse aluseks oli ainete struktuur, päritolu, kasutus, - ehitiste kahjustused ja neis teostatud konserveerimistööd.

Eesmärgiks oli mõista materjalide ja ehituskonstruktsioonide omavahelisi seoseid. Kuna põhjaitaallasest õppejõud osutus suureks praktikuks ja tema näidismaterjalid olid sedavõrd huvitavad - jätkusid loengud ka hilistel õhtutundidel.

Seda ei saa aga öelda ehitusjoonestamise loengute kohta, mis valgustasid antud valdkonna erinevaid tehnikaid, kuid jäid samas meie erialale kaugeks.

Arhidektuuridetailide vabakäejoonistamine toimus nii Veneetsias kui ka ekskursioonidel. Töö hõlbustamiseks õpetati kasutama juba keskajal väljatöötatud perspektiiviprobleemide lahendamise meetodeid. Samuti selgitati mängureegleid, mida sajandite vältel on arhidektuurielementide kujutamisel kasutatud.

Rääkides konserveerimiskonseptsioonidest oli peateemaks Veneetsia Harta.

Slaidimaterjali abil tutvustati lõpetatud konserveerimistöid. Selgitati probleeme, mis olid igal konkreetsel juhul tekkinud ja nende lahendamise võimalusi. Näited toodi nii positiivsete kui negatiivsete tulemuste näol.

Kursuse teoreetilise osa loengud loeti itaalia, inglise, prantsuse ja saksa keeles. Sissejuhatav kursus praktilisse itaalia keelde hõlbustas suhtlemist veneetslastega ning abistas kultuuriüritustest osasaamisel. Läbimõeldult toimis ka tõlketöö. Laudkonniti oli töökeeleks inglise, itaalia, prantsuse ja saksa keel.

Praktiliste ülesannetena sisaldas programm seinamaalingut fresko ja sekko tehnikas, marmorimitatsiooni, aaderdust ning kuldamist. Nii tööle eelnevalt kui ka töö käigus toimus üksikasjalik tutvustus kasutatavatest materjalidest, nende omadustest ning kasutamise võimalustest. Konserveerimistööle eelnesid asjakohased keemiaalased loengud ja näitlikud katsetused kinnitusvahenditega. Järgnes kahenädalane praktika Chiriniagos, kus endisesse villasse oli rajatud sanatoorne lasteasutus. Tundmatuks jäädа soovinud kunstnik oli seal üsna õnnestunult maalinud kuulsa veneetslase Pietro Longhi seinamaali koopia. Selle, mööndunud sajandil maalitud fresko konserveerimisel kasutasime erinevaid puhastusmeetodeid.

Erinevate konserveerimismaterjalidega tegime proove krohvi, maalingu aluse lubjakrundi ning pigmendi kinnitamiseks. Kohati tuli neutraliseerida sooli, taastada puuduvaid osi ning teostada retušš "tratecco" tehnikas. Teostatud konserveerimistöö kohta käiv dokumentatsioon pidi sisaldama kirjalikke materjale, jooniseid ja fotosid.

Õppeprogrammi kuulusid külaskäigud Veneetsia Restaureerimiskeskusesse, Restaureerimislaborisse (materjalide füüsikaliskeemilised uuringud). Külastati ka Veneetsia kuulsaid arhidektuurimälestisi. Samuti toimusid reisid ajaloolise Veneetsia Vabariigi piires. Kuna muljeid on nii palju, loetleme vaid kohanimesid: Murano, Burano, Torcello, Vincenza, Ferrara, Padua, Verona, Feltre, Malcesine ja Firenze.

Kursus lõppes kahepäevase teoreetilise ja praktilise eksamiga. Eksami sooritanud said atesteerimistunnistuse.

Õppereisi tulemuslikkus ilmnes Muhu kiriku seinamaalingute konserveerimisel. Augustikuul teostatud proovikinnitustel oli tõhusaks abiks Itaaliast saadud retseptuur ning konserveerimismetoodika

Annely Miil
Evar Rüitsaar

Õppesõit Itaaliasse

Käesoleva aasta suvel 24.07 - 04.08. avanes mul võimalus osaleda raamatukogu konserveerimise projektis Seminario Barbarigo Montefiascones Itaalias. Sõit sai teoks tänu Avatud Eesti Fondilt saadud stipendiumile, mis võimaldas katta kõik reisiga seotud kulutused. Kutse projektis osalemiseks tuli Inglismaalt Cambridge'i Ülikoolilt, mille konserveerimisosakond koordineerib seda projekti juba kuuendat aastat. Igal aastal püütakse haarata selle projekti töösse erinevate riikide konservaatoreid. Sellest hoolimata moodustavad põhituumiku Briti, USA ja Austraalia konservaatorid.

Raamatukogu, kus töö toimus, asus Barbarigo Seminari ruumides. Raamatukogu on asutatud aristokraadist kardinali Barbarigo poolt XVII sajandil. Loomulikult sisaldab raamatukogu palju vanemaid käsikirju ja köiteid sealhulgas ka inkunaablid. Raamatukogu põhiosa moodustavad usulise sisuga raamatud ja teatmeteosed. Omaette osa moodustavad käsikirjad, graafilised lehed ja kaardid. Kuna raamatukogu asub seminari ruumides, siis oli see ka mõistetavatel põhjustel suletud tavakodaniku jaoks. Alles 1950.-60. aastatel muutus olukord avatumaks. Siis tuli ilmsiks ka tõsiasi, et ruumid, kus raamatukogu paiknes olid haletsusväärses olukorras. Katus lasi läbi, kütte puudus kogu majast. Enne seda, kui asjad muutuma hakkasid kulus veel 20 - 30 aastat. Alles 1990-ndate aastate alguses alustati ulatusliku konserveerimisprojektiga, mis hõlmab kogu Seminari hoonete kompleksi. Viimaste aastatega on palju ära tehtud, seda tänu abile mida on tulnud pea kõigist Euroopa riikidest.

Igale projektis osalejale anti vabalt võimalus valida töö valdkond ja aidati igati töösse sisseelamisel.

Töö põhisuundadeks sellel aastal oli raamatukogu kollektsiooni süstemastiseerimine ja kataloogimine ning selle andmebaasi paigutamine arvutisse. Teine töövaldkond seisnes käsikirjade, kaardite ja graafiliste lehtede konserveerimises. Selles töös osalesin ka mina. Tingimused praktiliseks konserveerimiseks olid võrdlemisi tagasihoidlikud, seda eelkõige tehnilise varustuse ja seadmete osas.

Selle puudujäägi korvas aga praktiline kogemus ja iga spetsialisti poolt kaasa toodud isiklikud töövahendid. Õnnestumiseks pean seda, et sain rakendada oma teadmisi ja kogemusi osaledes rahvusvahelises projektis raamatute päästmisel. Mitte vähem väärtuslikumaks pean uute kontaktide tekkimist ja sidemete sõlmimist USA ja Inglismaa spetsialistidega.

Projekt saab alles hoogu sisse ja kestab veel mitmeid aastaid. Vabad nädalavahetused kasutasin Itaalia kunsti ja kultuuriga tutvumiseks. Kõige sügavama mulje jättis Rooma arhitektuur ja Vatikani muuseumid ja kunstikogud.

Meeldivat vaheldust pakkus üks puhkepäev kaunil Capri saarel, mille looduse ilu võlub kõiki, kes sinna satuvad. Selle kõrval võib leida ka hulgaliselt ajaloo- ja kunstiväärtusi ning varemetes Rooma imperaatorite villasid.

Loodan, et need kogemused on kasulikud ka minu kolleegidele ja äratavad huvi projektis osalemiseks.

Mait Luik

17.sajandi sakraalmaali konserveerimismetoodika alane suvekool Hiiumaal.

Ennistuskoja "Kanut" suvekoolide traditsioon ulatub 1990. aastasse. 23.-25.augustini 1995 Reigis peetud seminari teema oli piiritletud nii materjali kui ka ajastuga. Nende päevade orbiidis oli 17. sajandi sakraalmaal ja selle konserveerimise probleemid. Suvekoolis osalesid P.Ehasalu, J.Kukina, M.Mängel, R.Paas, R.Rast, K.Sibul, H.Sirts, H.Tigane, Ü.Veski (kõik "Kanut") ja H.Risthein (EKM), I.L.Ångström (Stokholmi ülikool).

Ajal, mil Eestis tagastatakse varasid nii eraisikutele kui ka organisatsioonidele, on kirikuinventariga seotu taas aktuaalseks muutunud. Pia Ehasalu andmeil oli 1990. aastal 42 barokset maali 29 kihelkonnakirikus ja kabelis. Varade tagastamise ja korduvloenduse käigus on see arv mõnevõrra suurene-nud. Neile liituvad veel nikerdatud ja polükroomsed kantslid ning altariraamid. Nii ulatub selle aja kunstiteoste koguarv sadadesse. Nende suhteline arvukus ei tähenda veel, et nad pole unikaalsed. Eriliselt väärtustavad nad kohta, kus nad sajandeid paiknenud on. *Genius loci* aura sunnib eelistama kunstiteose säilitamist pigem tema ajaloolises keskkonnas, kui irdteosena muuseumi seinte vahel. Kahjuks ei pea valvet pidama mitte ainult teose olemasolu üle, vaid ka tema seisundit peab kontrollima.

Enne Hiiumaale sõitu oli Tallinnas teabepäev, kus tutvustati maale restaureerimisprotsessis.

Praktiliste küsimuste kõrval esines dr. phil. Inga Lena Ångström. Rikkalikult slaididega illustreeritud ettekanne tutvustas Rootsi 17. sajandi religioosset maalikunsti, seda valdavalt interjöörimaalina. Ettekandja doktoritöö käsitleb sama ajastu altareid Rootsis. Rootsis toimunud protsessid on huvitavaks võrdluseks Eesti sama ajastu materjalile. Teabepäeva lõpetas ringkäik Eesti Kunstimuuseumi restaureerimistöökotta.

Kunstiajaloolased tegid väikese ringsõidu Lääne-Harjumaal ning Läänemaal "Kanuti" direktor juhtimisel. Sõidu sisuks oli tähelepanuväärsete kunstiteostega tutvumine.

Hiiumaa päevad juhatas sisse jalutuskäik Reigi kirikusse. Sealsed kunstiajalooliselt huvitavad teosed on probleemiderohked ka restauraatoreile. Ebaselge minevikuga maalide tehnoloogia on mitmekesine. Päev päeva kõrval mõjutavad neid komplitseeritud kliimategurid. Seetõttu on nende maalide konserveerimise kogemused metoodilise tähendusega, samas ei saa vastutust selle eest kanda ainult üks restauraator, vaid optimaalse lahenduse vaidleb selgeks ekspertide grupp.

17.sajandi kunsti uurimise allikatest rääkis Pia Ehasalu ja sama aja eesti sakraalmaali temaatikast Reet Rast.

Henno Tigase poolt juhitud diskussioon ekspertgrupi pädevusest ja võimalustest näis kujunevat lõputuks. Õnneks tuli öö vahele ning järgmisel päeval tutvuti Hiiumaa vaatamisväärsustega.

25. ja 26. septembril 1995. a. Eesti Kunstimuuseumi korraldatud teaduskonverents "Püha Lucia legendi meistri Maarja altar - 500 aastat Tallinnas" oli laiemas mõttes pühendatud Madalmaade renessansskunstile Tallinnas ja ka selle ajastu ühele viljakamale uurijale Mai Lumistele (1932-1985).

Eesti Kunstimuuseumi teadusdirektori Mai Levini avasõna juhtmõtteks oli, et kivinenud arusaamu aitab sulatada vaid uute uurijate pealetulek, kes näevad probleeme teiselt tasandilt. Konverentsi peaeesmärk oli teema teadvustamine. Käsitlemist leidsid kõik Niguliste muuseum-kontserdisaalis eksponeeritavad n.n. Madalmaade renessanssajastu altarid, s.o. Lucia legendi meistrile atribueeritud (?) Maarja altar, Adrian Isenbranti töökojast pärinev (?) Antoniuse altar ning Jan Borman(n)i töökojale omistatud(?) Püha Hõimkonna e. Brüsseli altar*.

Esinejatena olid kohale kutsutud pea kõik Eestis rohkem või vähem selle teemaga kokkupuutuvad inimesed. Ehtsat Madalmaade hõngu vahendas Dr. Didier Martens Brüsseli Vabast Ülikoolist, kelle üheks uurimisteemaks on olnud Brügge maalikunst keskaja lõpul ning Volker Ehlich Berliinist, kes restaureeris ainukest Jan Bormanni signeeritud altarit Güstrowi kirikus.

Tallinna Linnaarhiivi teaduri Tiina Kala ettekanne "Madalmaade ja Tallinna suhete eeldused ja traditsioonid hiliskeskajal" eriti palju mänguruumi siinsetele kunstiuurijatele ei jäta, arhivaalid on ühekülgsed ning märkmed Madalmaade kohta napid.

Kunstimuuseumi teadur Ravo Reidna analüüsis Maarja altariga seotut, Helena Risthein andis historiograafilise ülevaate Antoniuse altari uurimisest. Analoogselt oli üles ehitatud Jüri Kuuskemaa ettekanne, kes vaatas üle Sten Karlingu käsitluse Tallinnas tegutsenud Hollandi päritolu kivinikerdajast Arent Passerist (1587-1637).

Aknasammastest kui humanistliku kultuuri representeerijatest Tallina bürgerimajades rääkis Krista Kodres Tallinna Kunstiülikoolist. Dr. Didier Martens Brüsseli Vabast Ülikoolist tutvustas põhjalikult Püha Lucia legendi meistrit. Sel taustal ilmnes, et Tallinna Maarja altar on ainuke erand nimetatud meistri töös, nimelt puudub siin maastikuline foon. Tema sõnul oli meistri tellijaskond üleeuroopaline ning seetõttu maalis ta kord itaalia, kord hansa traditsioonis. Viimast võib võtta ka delikaatse vihjena Maarja altari atribueeringu suhtes. Tandemina mõjusid Volker Ehlichi ja Henno Tigase ettekanded Jan Borman(n)i altarite restaureerimisest. Riivamisi käsitleti ka eksponeerimise probleeme. Meil pole põhjust häbeneda, kui mõni väärtese pole säilinud terviklikuna. Brüsseli altari maalitud tiivad on suurtest varingutest hoolimata ehedamad ja atraktiivsemad kui korduvalt restaureeritud nikerdatud keskosa. Seni ootavad nad väljapanemist ning nende esitlus saab kahtlematult sündmuseks.

Urve Mankin Tallinna Linnamuuseumist esitles uusi fakte Tallinna raekoja piltvaipade kohta.

Ettekanded publitseeritakse Eesti Kunstimuuseumi väljaandes.

* altarid on atribueeritud stiilikriitilisel analüüsi meetodil, mille tulemustega võib suuremal või vähemal määral nõustuda.

Paintings in the dwelling-house of citizen of Tallinn in the 16th - 17th century

The inventory lists of citizens' property kept in files in the Tallinn Town Archives provide the researcher of earlier periods of art history with praiseworthy material. They enable to follow the initial phase and further development of art collecting among the citizens of Tallinn from the second quarter of the 16th century to late 17th century. It is also possible to find out their preferences of subject matter, size of collections and terminology used to describe the paintings. As from this period very few paintings from private collections have preserved it may be the only way to get information about them.

As very few paintings from private collections have survived, it may be the only way to get information about them.
terms (tafell, gemalede tafell, tafelbild, bild, vermalet laken, conterfeit, schilderei).

Next comes the survey of the earliest paintings mentioned in the inventory lists of the 16th century. The author has followed the growth of the collection (see Table I) and divided them into groups according to the subject matter (religious paintings; private and state portraits; allegorical, mythological, historical paintings; landscapes; drawings).

As a conclusion one can say that in the late 16th century possessing of paintings was already quite common among the citizens of Tallinn and some smaller art collections had already come into being. The prevailing subject matter in the 16th century was allegorical painting alongside with portrait, while in the 17th century the portrait became the most dominant.

Pia Ehasalu

The painters in Tallinn Brotherhood of Blackheads - advancement in self-conciousness of artists

The rich and mighty organization of young single merchants, Brotherhood of Blackheads, existed in Tallinn since 15th century at least. It closed its doors in 1941. According to the list of members (Bruderbuch) some portrait painters, whether guild-masters or free masters, belonged to the group in the 17th century. In the article the author observes the advancement of self-consciousness and the problem of free masters. The sources are the Bruderbücher and exchange of letters between the painters guild and Tallinn magistrate in the 17th century.

Pia Ehasalu

G. Gsell and two paintings at the Art Museum of Estonia

In 1994 the Art Museum of Estonia asked Restoration Centre "Kanut" to restore two paintings dating back to the 18th century - "The Last Supper" and "Crucifixion". The first one was signed by G. Gsell and bore incomplete date 171... The second one was anonymous. Both pieces of art were noteworthy because of an accompanying legend that said they had been found in the inventory of the Tallinn house of Russian czar Peter the Great.

G. Gsell was a Swiss artist whose activities were bound to St Petersburg and its vicinity. He was born in St. Gallen and got his education in Vienna and Frankfurt. Peter the Great called G. Gsell into his service in 1717. The artist moved to St Petersburg, where he lived until his death in 1740. He left behind only rare trustworthy data about his work and a few paintings.

As a painter Gsell was universal, like most of his contemporaries. He painted genre pictures, still lifes, portraits, evangelical and mythological scenes, anatomical objects, designed triumphal arches and fireworks.

Considering the abovementioned facts it is likely that paintings by Gsell had belonged to Peter the Great and they could be found in his house in Tallinn. The archives data neither approve nor deny the legend. To draw final conclusions one needs research work in the Hermitage, the Russian Museum, The Tretjakov Gallery and archives of St Petersburg.

Jelena Kukina

The Reigi Church

The stone building of the parish church of Reigi was built in 1802, succeeding two wooden sacral buildings. The first Reigi church was built in the last quater of the 17th century and the second one in 1690. Both of them have been destroyed.

The stone church was renovated in 1899. Photos taken before renovation reveal that in the church there were four paintings dating back to the 17th century. Two of them "The Last Supper" and "Golgotha" both painted on wood,where parts of an altarscreen. "The Last Supper", painted on canvas, might have been the altarpiece of the second church in Reigi. So much the more because the Last Supper was the favourite subject of Martin Luther and the prevailing altarscreen after Reformation. It was the favourite subject of Magnus Gabrile De la Gardie who presented over 30 altarpieces to churches in Sweden, Estonia and Livonia. All the paintings were made after prints, which were copies of works by famous European artists like P.P.Rubens, C.v.Mander and L.Agresti.

Reet Rast

Altarpieces by Christian Ackermann in Järvamaa

The greatest sculptor of the Baroque period in Estonia was Christian Ackermann, who came to Tallinn from Königsberg in 1672 and became the citizen of the town in 1675. Ackermann was the author of numerous altarpieces and pulpits in northern and western Estonia, but only two of his masterpieces can be found in central Estonia.

The altarpiece of the church at Järva-Madise (about 1680) is exceptional for its simplicity. The onestoreyed sacral building is carrying its accentuated the upper part, where a group of three sculptures, symbolizing the triumph of God and Heavenly World, makes up a monolithic, billowing and restless ensemble.

The altarpiece of the church at Türi (1693) launched the last, classical period of works created by Ackermann. Unfortunately,the monumental, distinguished altarpiece had undergone "renovation" in 1856, while the cornice was destroyed and some sculp-

tures were removed. The analysis by Conservation Centre "Kanut" revealed that both of the altarpieces had initially been polychrome, although now they were covered with monochrome paint

Tiina Pikamäe

Structure of painting and testing by destructive methods

Today the restoration practice puts the conservation on the first place and therefore stabilizing the preserving conditions becomes especially important. This gives vise to the task to find out the factors, that make a piece of art decay, the possibilities to eliminate them and how to turn the process. The problem can be solved only by using technological analysis. Before microchemical characterization one has to give meaning to four main elements of the painting that have been used for ages: support, ground, paint, varnish. Different testing methods can be used while examining the separate parts. The destructive methods which require taking samples are justified only after all non-destructive methods, like stylistic analysis and observation under different lights, have been exhausted.

The article is focused on microchemical analysis and chromatography, methods that should be at hand even in instrumentally very modestly equipped laboratories. While determining inorganic ma-terials does not cause any significant problems, the organic compounds do a lot. All existing materials, the organic materials particularly, are destined ageing from the moment of their birth, that means that they undergo different chemical changes (e.g. oxidize). They can be affected by previous resto-ration. The analysis is complicated al-so because of the tiny piece of the sample, therefore the use of micropolish seems to be the best way.

Kriste Sibul

Fans

Several types of fans were known already in antiquity. People in Oriental countries used them before the 11th century BC.

Thanks to trade relations with Orient fans were introduced in Italy in the 15th century and further on in the rest of Europe. In the 16th century fans were items of luxury in many European countries and became an inseparable part of clothing. The most common material for fans were parchment and paper. The ribs used to be made of wood bone or mother of pearl.

Fans were widely used until last century, after that they lost their significance.

Five fans under restoration in ECC "Kanut" belong to the collection of the Tallinn City Museum. Their exact origin cannot be traced by exact data. Time and place of manufacturing can only be presumed by comparing technique of manufacturing and painting on them on the bases of references in literatrure.

Merike Neidorp

The pulpit the Muhu Church

The Church of Saint Catherine on the island of Muhu was reconsecrated on May 22, 1994. A week before that event the pulpit made in 1626 - 29 by master joiner from Kuressaare reached its initial place below the triumphial arch.

The conservation work of the pulpit which included investigation of general condition and technical construction was launched in October 1993. The new data was compared with earlier results of historic-stylistic research.

The oldest polychromy to be followed was based on surfaces in black and greyish frames, the "stones" of diamond rustics around the arches of central fields as well as the horizontal fillets were covered with red, green and gold lustre. Obviously there have also been green and red helix and plant ornament on the fields of the soundingboard and pulpit.

Unfortunately only some rare fragments, hard to follow, have been preserved from that period.

A bit better have preserved the renovations dating back to the 18th century. Blue ground, framed with grey, polychromed dogtooth and sky blue ceiling of the soundingboard alongside with polychromed fillets, dogtooth and rustics as well as pink marbling on bluish background of the pulpit are characterizing the second version of polychromy.

The polychromy was thoroughly changed in 1827. The church got a new altarpiece made by Nommen Lorenzen. At the same time the pulpit was also renovated by H. S. Krause. The fact is confirmed by inscriptions on the reverse side as well as on the front side (righthand corner of the fourth plate).

While cleaning the pulpit from late greyish and white overpaintings, the last version by Krause as the best preserved one was conserved. The lack of technical means as well as time limit did not enable to fulfil more complicated tasks, though restoration remained undone this time.

Henno Tigane

Uut kirjandust Ek "Kanut" raamatukogus

1. J.S.Mills, R.White. The Organic Chemistry of Museum Objects. Butterworth, 1987 (597)
2. R.D.Harley. Artist's pigments c. 1600 - 1835. Butterworth. 1982 (601)
3. Ph.Schmidt. Die Illustration der Lutherbibel 1522 - -1700. Basel, 1962 (629)
4. H.H.Diedrich. Großes Künstler Lexikon. Gondrom, 1990 (630)
5. E.Drury.Antiques. London,1992 (631)
6. A.Jackson, D.Day. Good Wood Handbook. London, 1993 (643)
7. Geschichte der Deutchen Kunst. Herausgegeben von E.Ullmann. Leipzig, 1981-1989 (664 - 668)
8. H.Kahnt, B.Knorr. Bi-Lexicon. Alte Maße, Münzen und Gewichte. Leipzig, 1986 (675)
9. Sir Lawrencw Gowing. A Biografical Dictionary of Artists. Grange Books, 1994 (676)
10. I.L.Ångström. Altartavlor I Sverige under renässans och barock. Stockholm, 1992 (677)
11. T.Barrett. Japanese Papermaking. Tokyo, 1984 (687)
12. D.James. Upholstery techniques & projects. London, 1994 (688)
13. A.Callen. Techniques of the Impessionists. London, 1988 (689)
14. W.Januszczak. Techniques of the Worlds's Great Painters. London, 1987 (690)
15. A.Clydesdale. Chemicals in Conservation. Edinburgh, 1982 (691)
16. S.Cavelle. The Encyclopedia of Decorative Paint Effects. (693)
17. D.Watson. Creative handmade paper. Great Britain, 1994 (694)
18. Mads Chr.Christensen. Teknologihistorie, kort beskrivelse af de mest almindelige pigmenter. Hafte I. Det Kongelige Danske Kunstakademi Konservatorskolen. (695)
19. Mads Chr.Christensen. Metodebeskrivelse, identifikation og fremstilling af pigmenter. Hafte II.

Kinnasseppade karika juurde kuuluv lipp 1786.a.

Tallinna Linnamuuseum, TLM 5061
Enne konserveerimist.
Konservaator: Liis Jüriado, Kopli Kunstikeskkool
Töö juhendaja: Merike Neidorp

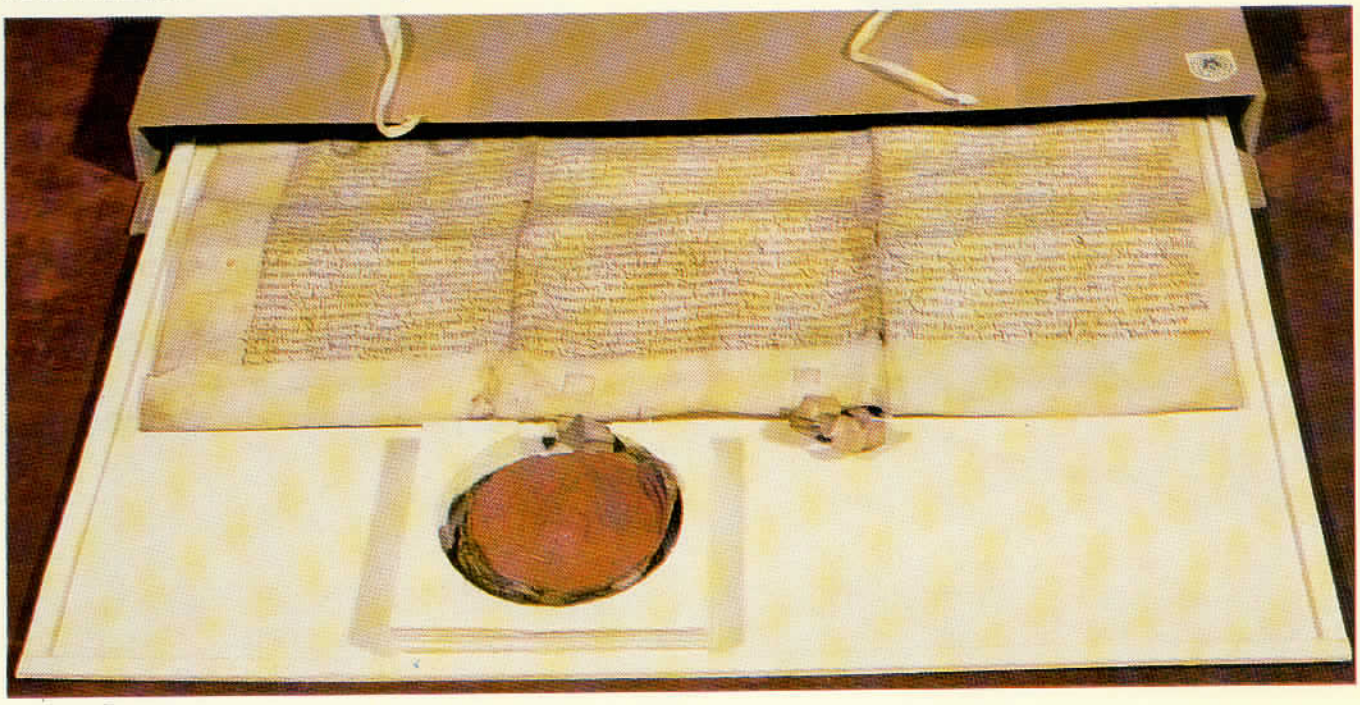
Kinnasseppade tsunfti karikas koos lipuga
(fotografeeritud peale lipu konserveerimist)

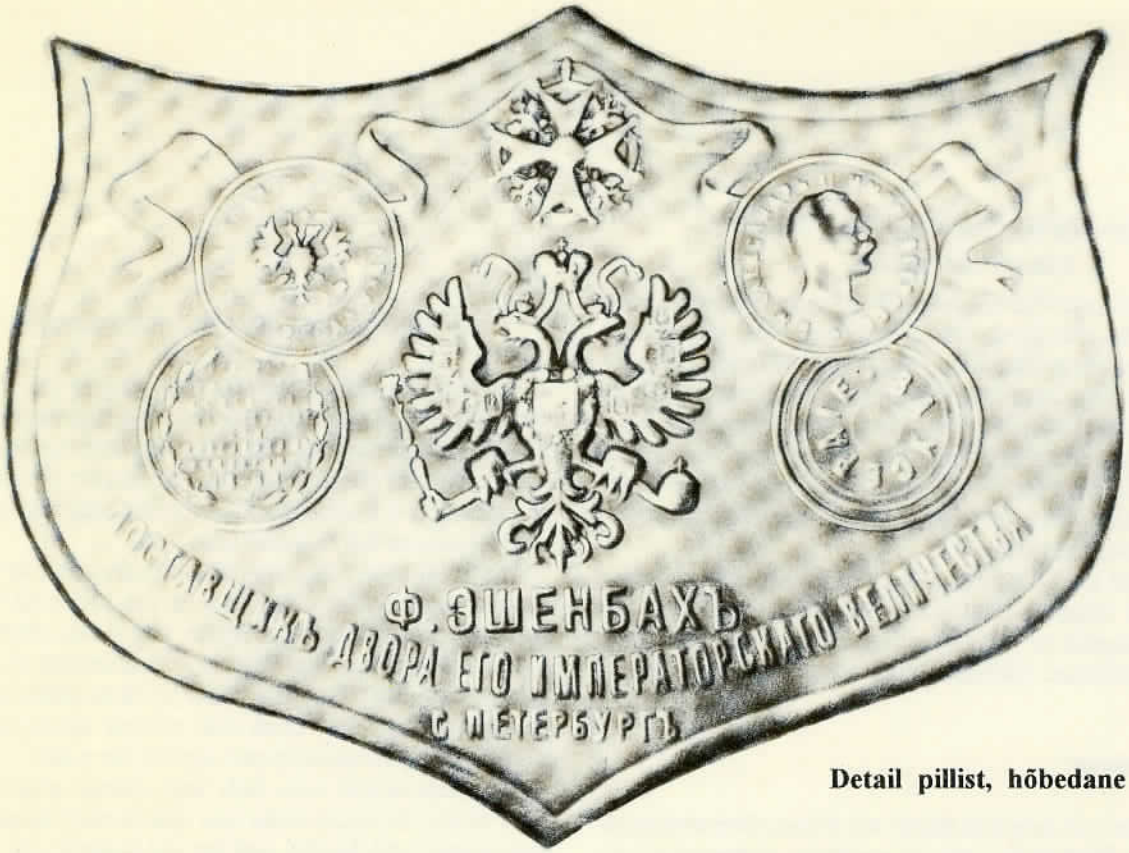
Saare-Lääne- ja Kuramaa piiskopi hertsog Magnuse maade üleandmise ürik Conradt Bourmeister`ile. Kuressaare 1570, 10.märts

Tallinna Ajaloomuuseum "D" 115-1103. **Pitsati puhastus.** **Konservaator: Reet Brido**

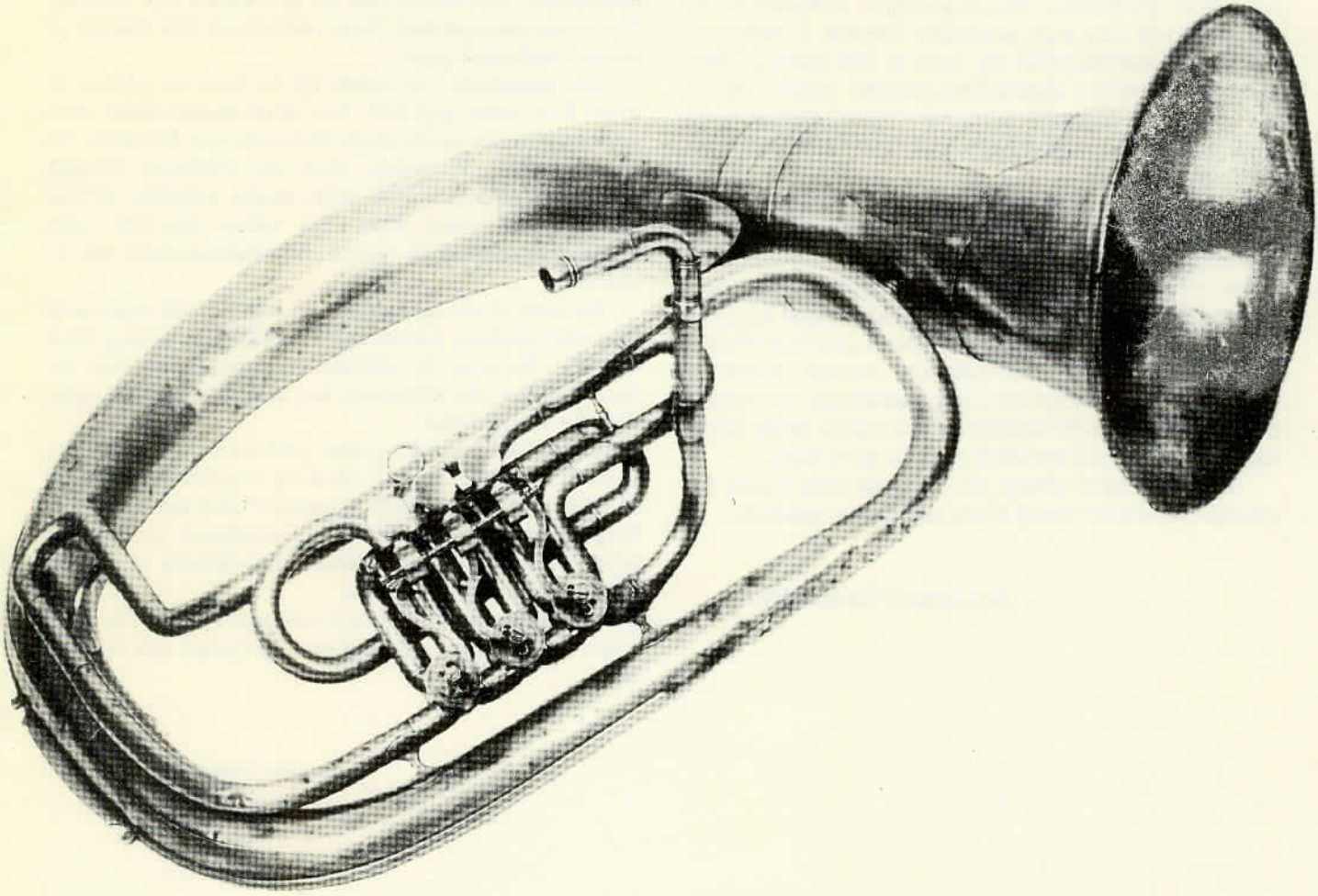
Rootsi kuninganna Kristina "Vapikiri" pitsatiga 1651.a.

Tallinna Ajaloomuuseum "D" 6585 ja "D" 3754
Konserveeritud pärgamentürikute säilitamiseks muuseumi fondis valmistatakse igale ürikule spetsiaalne ümbris. Vutlari valmistas konservaator Peep Gorinov. **Konservaator: Reet Brido**





Detail pillist, hõbedane vapikilp.



Puhkpill Harju - Madise kollektsioonist

Harju-Madise pasunakoori pillide konserveerimine.

"Kanuti" metalliosakonnas oli konserveerimiseks viis vaskpuhkpilli, mis kuuluvad Harju Muuseumi kogudusse. Tegemist on Harju-Madise pasunakoori pillidega. Kahjuks on kollektsiooni annetaja lahkunud ja rohkem andmeid muusikariistade päritolu kohta pole võimalik temalt saada.

Koor on pillid omandanud ilmselt esiaegadel - tsaariajast Eesti Vabariigi perioodini. Ühel neist võib näha Pärnu Kaitseliidu templit, teisel hõbedast vapikilpi tsaarikulliga ja õukonna varustaja pealdisega.

Pillid olid kaetud paksu mustuse ja oksiidikihiga; esinesid üksikud sügavale ulatuvad kahjustuskolded. Mõnel oli plekk mõranenud ja esinesid mõlgid. Sõrmestiku ventiilid olid kinni kiilunud. Mõnede pillide torustikus oli krohvisegu.

Konserveerimine

Puhastatav pill paigutati ööpäevaks triloon-B vesilahusess (pH = 8,0). Tööprotsessi käigus eemaldati demonteeritavad toruühendused ning avati sõrmistiku ventiilid. Torude sisemiseks loputamiseks juhiti vett surve all läbi süsteemi. Saavutamaks korralikku lõpptulemust muudeti torudes liikuva vee suunda mitmel korral. Sõrmistiku klapid ja klapikaaned töödeldi täiendavalt trilooni lahusega. Puhastamisel kasutati ka ultrahelivanni.

Puhkpilli korpus puhastati seebi ja poleerpulbri emulsiooniga ning peale korralikku loputust instrument kuivatati. Kindlustamaks niiskuse eemaldumist torude sisepindadelt kuumutati pilli korduvalt eri asendites. Lõplik kuivpoleerimine teostati terasvilla Nr. 000 abil ning kasutati ka firma "Durex" poleerpaberit "Crocus". Sügavale ulatuvate üksikute korrosioonikollete eemaldamiseks kasutati minidrelli "Minimlot" koos hambatehnilise poleerkettaga. Suuremate pindade poleerimiseks kasutati erineva kujuga pronksharjasid. Poleerimisjäägid eemaldati tehnilise piiritusega.

Instrument kaeti vahaga AX-70. Sõrmistiku klapid, liigendid, klapikaante vindid õlitati nind teostati montaaz.

Restauraator Helmut Välja

Conservating of wind instruments

Five brass-wind instruments belonging to the Harjumaa District Museum were conservated in department of metal of ECC "Kanut". In the past the instruments had been used by brass band of Harju Madise. Unfortunately the donator of the collection is deceased and any additional data about the instruments can not be asked from him.

The brass band had acquired the instruments at different periods, some of them date back to the period of independence of Estonia before the World War II, the others before the World War I, when Estonia was governed by Russian czar. One of them has got a stamp of Pärnu Defence League (Kaitseliit), the other bears coat armour depicting czarist symbols and inscription by purveyor of the court.

The instruments were dirty and covered with oxide. In some places the sheet-metal was deteriorated deeper. Some instruments were battery and the sheet-metal was cracked. The valves were jammed. Some instruments had remains of plaster inside their pipes.

The instrument was soaked for 24 hours in solution of trilon B in water (pH=8.0). The dismountable joints were removed and the valves of the keyboard were reopened. To rinse the pipes thoroughly, water was conducted through them under pressure. For better results direction of flow was changed several times. The valves and keys were treated with solution of trolone. The ultrasonic bath was also used.

The body of the instrument was washed with mixture of soap and polishing powder and after thorough rinsing dried carefully. To make the humidity leave completely from the inner surfaces, the instrument was heated in different positions for several times.

For final dry burnishing steel wool No 000 and polishing paper "Crocus" by "Durex" was used. Deeper rust stains were removed with minidrill "Minimlot" and dentist's polishing wheel. Large surfaces were burnished with bronze brushes of different size. Remnants of polishing agent were removed with technical spirits.

The instrument was covered with wax AX-70. The keys, joints and threads of the keys were lubricated and remounted.

Restorer: Helmut Välja

Keraamikakillud Vana-Tooma tn.5 arheoloogilistelt kaevamistelt ja nende konserveerimine.

Leid on pärit Tallinnast, 1982. a. Vanalinna arheoloogilistelt kaevamistelt (juhataja J. Tamm).

Ese on kausikujuline, ühe stiliseeritud lehekujulise käepidemega. Vormi kõrgus on 8 cm, välisserva ümbermõõt 29 cm ning vorm koosneb kuuest killust.

Arheoloogide poolt koostatud aruandes on leid dateeritud 17. sajandisse ning oletatavasti on tegemist kohaliku tootega, millel ilmsed Skandinaavia mõjutused. Samas on märgitud, et killud on kaetud musta glasuuriga ja eseme põhja detailidel on valgetest joontest koosnev geomeetriline ornament. Aruande koostamiseks on keraamikakillud kohapeal puhastatud ja kokku kleebitud.

Kildude mustja pinna puhastusproovid näitavad, et tegemist ei ole glasuuriga, vaid põlemise tagajärjel tekkinud kihitusega. Selle eemaldamisel ilmub nähtavale punakas savi pind ilusa joondekooriga.

Eseme visuaalsel analüüsil selgub, et see on valmistatud vähesel määral kvartsi purdu sisaldavast punasest savist ja maalitud valge angoobiga (madala põletustemperatuuriga savi). Antud kausi puhul on tegemist kvaliteetse põletuse ja hea pinnatöötlusega. Ese on ilmselt valmistatud potikedral.

Puhastatud detailil on näha, et ese on seestpoolt kaetud glasuuriga, mis on säilinud just põhja osadel kuhu glasuur tavaliselt paksema kihina valgub. Sellele kohale on tekkinud vikerkaarevärviline pind, mis viitab klaasja massi niiskuskahjustusele.

Kausi konserveerimiseks võeti ese liimistusest lahti. Leid asetati sooja vee vanni, kus tükid eraldusid. Killud hoiti kloriidide välja pesemiseks mõnda aega destilleeritud vees. Kildude murdejoontel olev liim eemaldati atsetooni kompresside ja skalpelliga.

Söestunud pind oli vees mittelahustuv ning kihti pehmendati triloon-B lahusega. Järgnev pinnapuhastus viidi läbi mikroskoobi all, kus oli hästi jälgitav glasuuri pind ja sellele tekkinud krakellüüride võrgustik. Angoobi joon oli kohati katkenud ja aluspinnalt irdunud. Kuna mehhaaniline puhastusviis kahjustab eseme pinda, otsustati puhastada osa kildudest, mis aitab taastada dekoori joonist.

Kildude kokkuliimiseks kasutati polümeeri lahust atsetoonis. Puuduv fragment suurusega 15 x 9 cm taastati toneeritud kipsi ja PVA massiga. Pind viimistleti, toneeriti ja kaeti polümeerse kattekihiga.

Restauraator Made Evalo

Conservating of archaeological pottery

The find was discovered in 1982 in archaeological excavations in Old Tallinn (run by J. Tamm).

The vessel is bowlshaped, with a stylized leafshaped handle. Height of the object is 8 cm, outer circuit - 29 cm. It was fractured into six shards.

The archaeologists had dated it back to the 17th century and presumed it was made by local masters influenced by Scandinavian patterns. According to archaeologists the shards were covered with black glaze and the lower parts of sides were ornamented with white geometric linear ornament. To prepare the report the pieces had been cleaned and glued together at the site.

Probe cleaning revealed that the dark coat was not glazing, but char remnants of burning. After removing the coat there appeared red clay decorated with beautiful linear ornament.

Visual analyses showed that the object was made of red clay, containing somewhat quartz debris and painted with white angolia (low heat clay). The surface of the vessel has been perfectly finished and it has been carefully baked. Presumably it has been made on potter's wheel.

The cleaned shard revealed that the inner side had been glazed. The glazing has especially well preserved in lower parts and bottom as the glazing used to spread. The rainbow-colored surface refers to deterioration by humidity.

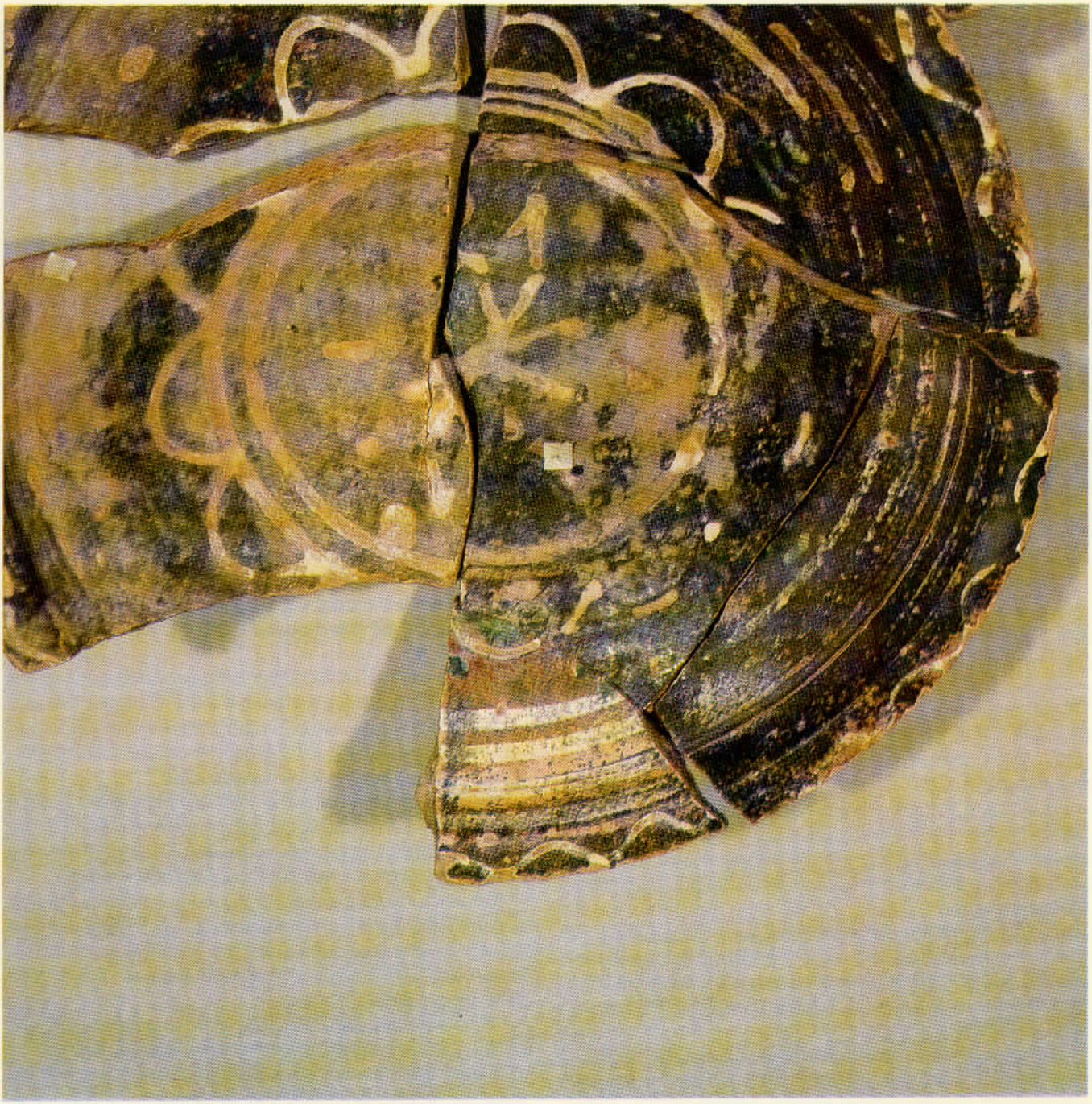
To launch the conservation process the vessel was soaked in warm water until the pieces unstuck. Chlorides were washed out by plunging the shards into distilled water for several times. The remains of glue were removed with acetone compresses and sharp knife.

The char coat was indecomposable in water and it was softened with solution of trilon B. The cleaning process was continued under microscope where one could thoroughly observe the surface of glazing and the cracks in it. The ornamental line of angole was partly missing and detached from the base.

As mechanical cleaning always deteriorates the surface, it was decided to clean only some shards that were important by restoring the ornament.

The shards were stuck together with solution of polymer in acetone. The missing piece, sized 15 to 9 cm, was cast in toned plaster of Paris. The surface was finished, toned and covered with polymeric coat.

Restorer: Made Evalo



Keraamika killud konserveerimise käigus.

Foto 1 **Punasest atlassiidist lehvik** on valmistatud arvatavasti 19. sajandil, kasutades rokokooaegset motiivistikku. Lehvik sarnaneb Saksamaal valmistatud näidistele. Lehviku luust ribid (14+2) on kaunistatud esiküljel graveeringuga, mis kaetud õhukese kuld- ja hõbelehega. Lehviku leht on kahepoolne - esiküljе siid kaunistatud guaššmaalingu ja väikeste litritega. Tagapoole labasekoeline hõre kangas kaunistatud vähemas ulatuses guaššmaalinguga.

Põhiliselt on kahjustunud lehviku konstruktsioon, mille luuribid on lahti murdunud lehe puust toetusribide küljest. Üks katteribidest on katki murdunud. Tagaküljе tekstiil on kulunud, rebenenud ja allääres puudub.

Lehvikulehe tekstiili ja ribisid on lokaalselt puhastatud dest.vee tampoonidega .Lahtine kuld- ja hõbekiht ning litrid ribidel kinnitatud munavalgega. Murdunud ribi parandatud väikeste tihvtidega. Luuribide ühendamisel toestusribidega kasutatud kalaliimi. Tagaküljе tekstiil kaetud crepeliniga.

Foto 5. **Lehvik** valmistatud 19.sajandi II poolel Prantsusmaal. Arvatavasti tehtud (alencon'i või brüsseli) pitsist. Lehviku ribid (14+2) on valmistatud pärlmutrist. Lehviku leht on kahekordne - esiküljel puuvillane tüllpits, tagakülg hõredakoelisest siidist. Üks katteribidest on murdunud. Rebenenud on tagaküljе tekstiil 1-3 ribi ulatuses. Lehvik on määrdunud.

Tüllpits eemaldatud, pestud neutraalses pesulahuses, loputatud dest. vees, kuivatatud pingutades. Rebenenud tagaküljе tekstiil toestatud toonitud crepelinile kasutades sünteetilist liimi. Murdunud ribi liimitud ning murdekohast toestatud kilega.

Foto 4. **Guaššmaalinguga pärlmutterraamistusega lehvik** valmistatud 19. sajandi II poolel Prantsusmaal. Katteribil on signatuur GESLIN A PARIS.

Lehviku ribid (16+2) on kaunistatud osaliselt graveeringuga, mis kaetud õhukese kuld- ja hõbelehega. Lehvikul on heledast siidist topeltleht, mille esiküljel on kujutatud guaššvärvidega lillmaaling. Tagakülg on ilma kaunistuseta. Lehviku leht on lahti ja katki rebenenud esimeste ja viimaste ribide küljest. Nendes kohtades siid väga määrdunud. Mitmest kohast on murdunud lehviku ribid mis on juba varem parandatud hõbeplaadiga.

Lehvikusiid puhastatud määrdunud kohtades lokaalselt filterpaberil ilma lehvikut demonteerimata. Pärast puhastamist rebenenud kohad toestatud crepelinile kasutades sünteetilist liimi ning kinnitatud peene niidiga.

Foto 3. **Guaššmaalinguga lehvik** pärineb arvatavasti 19.sajandi I poolest, on luust raamistikuga ja topelt lehega. Ribide (16+2) esiküljel kullatud graveering. Siidist lehvikulehtede vahel on paberikiht.

Kõige enam on kahjustunud lehviku esiküljе leht, mis on murdunud suures ulatuses voldi harjadel. Vahepaber on paiguti kärisenud ja muutunud pudedaks ning värvuselt pruunikaks.

Üks ribidest on katki murdunud Lehvik demonteeritud. Maalitud esileht murdunud kohtades toestatud sünteetilise liimiga kaetud crepeliniribadega ning nõelutud sidepistes üle crepelinniidiga. Vahepaber asendatud uuega. Murdunud ribi parandatud peente tihvtidega. Lehviku leht liimitud raamistusele kalaliimiga.

Foto 2. **Tikitud lehvik** on olnud arvatavasti leinalehvik ning pärineb 19. sajandist.

Lehviku mustast puust ribid (14+2) kaunistatud geomeetrilise graveeringuga. Lehvikul on mustast siidist topeltleht, mille esiküljе keskosas on must siidtikand. Tagakülg on ilma kaunistusteta. Lehvikulehtede vahekihiks on must paber. Lehviku kinnitusrõnga küljes ripub pikkade narmastega ilututt.

Lehviku ülaserva kant on katki rebenenud, seetõttu lehed osaliselt üksteisest eraldunud. Samuti on siidil voltide harjadel väiksemaid rebendeid. Tagaküljel üksikud augud. Tuti lahtised siidniidid tugevalt kulunud ja katkenud.

Lehvik demonteeritud. Lokaalne pinnapuhastus teostatud dest.veega. Rebendid siidis toestatud sünteetilise liimiga kaetud crepeliniga. Rebenenud servakandid asendatud uutega - zelatiiniga immutatud siidist kantidega. Ilututi kulunud kohtadesse asendatud uued toneeritud siidniidid.

Photo 1. **A red silk satin fan** with Rococo motives was probably made in the 19th century. The fan reminds of patterns made in Germany. The front side of the bone ribs (14+2) is decorated with engraving, covered with thin silver and golden foil. The silk side of the fan is painted with gouache and decorated with spangles. The reverse side, made of plain woven thin cloth, bears somewhat smaller gouache paintings.

The most deteriorated was the construction of the fan - the bone ribs were detached from the wooden support of the fan sheet. One rib was broken. The reverse textile was torn and worn, missing in the lower part.

The ribs and textile were cleaned locally with small wads and distilled water. The detached gilding and spangles were fixed with albumen. The broken rib was tacked together. The bone ribs and supporting ribs were fixed with isinglass. The back side was covered with gauze.

Photo 5. **The fan** was made in France in the 2nd half of the 19th century. Probably made of Alecon lace. The ribs (14+2) were made of mother of pearl. The fan sheet is doublesided - the front side is made of cotton tulle lace, the reverse of thin silk.

One of the covering ribs was broken. The textile was torn between the 1st and 3rd rib. The fan was dirty.

The tulle lace was removed, washed in neutral detergent solution, rinsed in distilled water, dried on a stretcher. The reverseside textile was lined on toned gauze, using synthetic glue. The broken rib was glued and supported with plastic film.

Photo 4. **The gouache-painted fan** in mother of pearl framework was manufactured in France in the 2nd half of the 19th century. There is an inscription GESLIN A PARIS on the rib.

The ribs (16+2) are partly decorated with engraving, covered with silver and golden foil. The double sheet is made of light silk, ornamented with gouache floral painting. The reverse side is plain.

The sheet of the fan was torn apart from the first and the last rib. In these places the silk was very dirty. The ribs were broken in several parts and have previously been repaired with silver plate.

The silk was cleaned locally on filter paper without dismounting the fan. The torn parts were lined on gauze with synthetic glue and fixed by stitches with thin thread.

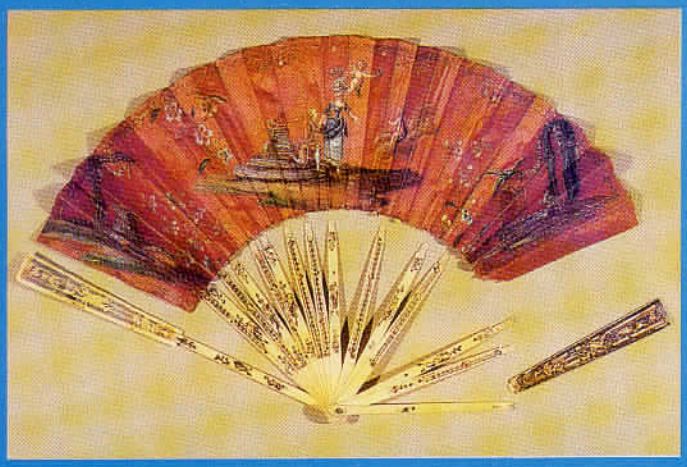
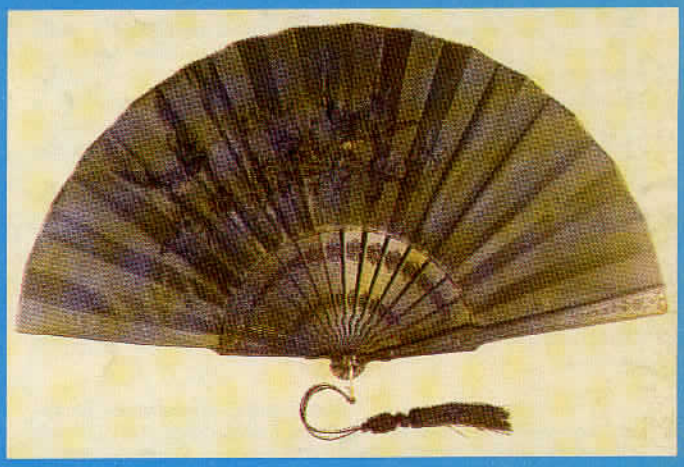
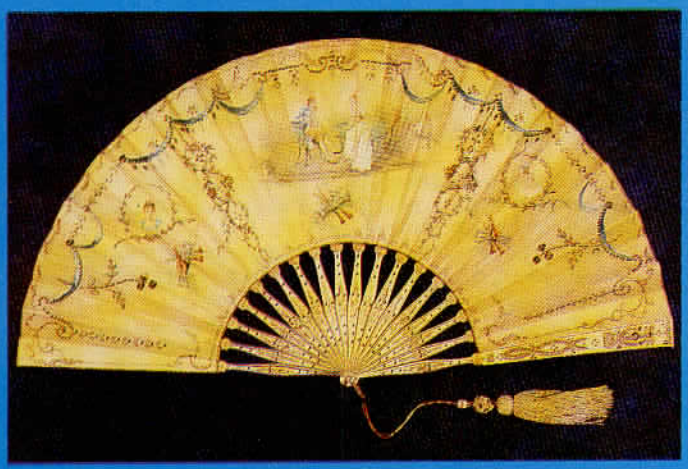
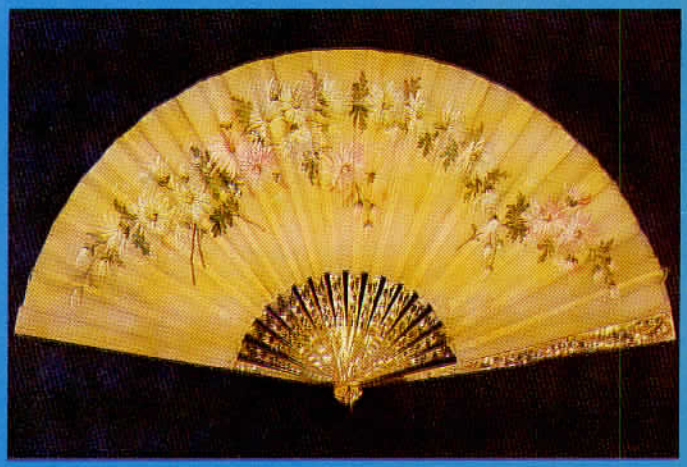
Photo 3. **The fan painted with gouache** in bone framework dates from the 1st half of the 19th century is doublesided. The front side of the ribs (16+2) is ornamented with gilded engraving. The sheets of light silk are separated by intermediate layer of paper.

The most deteriorated was the front side, which was severely fractured on the ridges of the folds. The intermediate layer was partly torn and had become brittle and brownish. One of the ribs was broken.

The fan was dismantled. The cracked places of the painted front sheet were lined on strips of gauze, covered with synthetic glue and stitched with thin thread. The intermediate paper was replaced with a new one. The broken rib was tacked together. The sheet of the fan was fixed to framework with isinglass.

Photo 2. **The embroidered fan** was used apparently at mourning period. The blackwood ribs (14+2) were decorated with geometrical engraving. The fan is doublesided, made of black silk, in the middle of the front sheet there is a black silk embroidery. The reverse side is plain.

The intermediate layer is of black paper. An ornamental tassel with long fringe is fixed to the ring fastener.

The upper hem was torn and made the sheets separate from each other. The ridges of the folding lines were torn. There were rare holes on the reverse side. The loose silk thread of the tassel were severely torn and worn.

The fan was dismounted. The surface was cleaned locally with distilled water. The torn places in the silk were lined on gauze covered with synthetic glue. The torn hem was replaced with silk hem impregnated in isinglass. The tassel was completed with new toned silk thread.