

EESTI KUNSTIAKADEEMIA
Kunstikultuuri teaduskond
Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond

Ekke Janisk

**Autentsus nüüdispärandis
Anu Põdra näitel**

Bakalaureusetöö

Juhendajad: Hilikka Hiiop, PhD
Andrus Laansalu, MA

Tallinn 2024

SISSEJUHATUS	4
1. ANU PÕDER	6
2. KUNSTITEOSE AUTENTSUSE SÄILITAMINE NÜÜDISKUNSTI KONSERVEERIMISE DISKURSUSES	9
2.1. Autentsus.....	10
2.2. Autentsus kaasaegse kunsti konserveerimisteoorias.....	13
3. JUHTUMIANALÜÜSID	17
3.1. Kuidas säilitada autentsust leidobjektist kunstiteose puhul?.....	17
3.1.1. Leidobjekt kui kunstiteos.....	18
3.2. Kuidas säilitada efemeerse kunstiteose autentsust?.....	19
3.2.1. Kui kaduvus pole teosesse sisse kirjutatud, kuid on lahutamatu seotud teose kontseptuaalsete osadega.....	20
3.3. Kuidas säilitada autentselt kunstiteost, millel puudub dokumentatsioon või mille dokumentatsioon on puudulik?.....	21
3.3.1. Kunstiteose interpreteerimine konserveerimise diskursuses.....	23
4. NÜÜDISKUNSTI SÄILITAMISE METOODIKA ARENG JA AJALUGU	25
4.1. 1960.–1980. aastatel – materjalitehniline/objektikeskne lähenemine.....	25
4.2. 1980. aastate teisest poolest 1990. aastate teise pooleni – teoreetiline/filosoofiline lähenemine.....	26
4.3. Alates 1997. aastast tänapäevani – metodoloogiline/strateegiline lähenemine.....	27
4.4. Uued lähenemised. Post-strateegiline lähenemine/konservaator kui interpreet/konserveerimine kui meedium.....	27
5. KOLME ANU PÕDRA TEOSE KONSERVEERIMINE	32
5.1. „Import- ja ekspordkotid”.....	32
5.2. „Oksaaugud”.....	42
5.3. „Käekott”.....	54
5.4. Konserveerimistöõde järgne eneserefleksioon.....	61
KOKKUVÕTE	63
SUMMARY	65
KASUTATUD MATERJALID	67
ILLUSTRATSIOONIDE NIMEKIRI	70
LISAD	72

AUTORIDEKLARATSIOON

Töö autorina kinnitan, et

- 1) käesolev lõputöö on minu isikliku loomingulise töö tulemus, seda ei ole osaliselt ega tervikuna kellegi teise poolt varem kaitsmisele esitatud;
- 2) töös sisalduva(te) originaalse(te) teos(t)e loomisega seotud isiklikud autoriõigused kuuluvad minule kui töö autorile ja teos(t)ega seotud varalisi õigusi käsutatakse vastavalt Eesti Kunstiakadeemias kehtivale korrale;
- 3) olen koostanud töö iseseisvalt ning kõik selle koostamisel kasutatud teiste autorite tööd (teosed), seisukohad ja mistahes muudest allikatest pärinevad andmed on töös nõuetekohaselt viidatud.

/allkirjastatud digitaalselt/

Kuupäev ja aasta: 25.05.2024

Autori nimi: Ekke Janisk

Õppekava: BMK21

SISSEJUHATUS

Käesoleva bakalaureusetöö kaks suuremat küsimust on autentsuse kui kvaliteedi mõistmine nüüdispärandis ning kuidas seda säilitada konserveerimispraktikas. Toon näiteks kolm Anu Põdra teost: „Oksaaugud”, „Import- ja eksportkotid” ja „Käekott”.

Uurimistöö ideestik tõukus vajadusest teostada konserveerimistöid taiestele, mis pidid 2023. aasta lõpus minema Muzeum Suschisse, Cecilia Alemani kureeritud Anu Põdra isikunäitusele, kuid millel puudus korralik dokumentatsioon, kunstniku kohalolu ning ammendav informatsioon publikatsioonides ja kunstniku intervjuudes. Rahvusvaheline nüüdiskunsti konserveerimise teooria aga ütleb, et enne praktiliste konserveerimistöde alustamist on vaja mõista kolme asja: teoste loomematerjale, koostist ja tehnikat, teose tähendustasandeid ja kontseptsioone ning teose materiaalsete ja mittemateriaalsete osade omavahelisi suhteid. Materjali vaikusest ja isiklikust teadmatuses hoolimata oli soov leida teostele võimalikult objektiivne ning „õige” konserveerimiskontseptsioon. Peagi olin aga olukorras, kus küsisin teoste olemuse kohta küsimusi, millele ei suutnud põhjendatud vastuseid leida. Esimeseks küsimuseks, mida Põdra teostelt küsisin, oli, et kus on teoste autentsus, kui nad on suuresti tehtud leidobjektidest. See viis mind järgmise küsimuseni – mida tähendab autentsus nüüdispärandi kontekstis? Otsisin vastuseid teooriast ning rahvusvahelistest juhtumianalüüsides, kust saaks paralleele tuua. Nii algaski pea aastapikkune protsess, mille eeltööks oli kursusetöö „Autentsus nüüdispärandis” ning mis kasvas edasi käesolevaks bakalaureusetööks.

Kursusetöö lõi teoreetilise pinnase ning empiirilise tunnetuse praegusest nüüdiskunsti konserveerimispraktikast rahvusvaheliste juhtumianalüüsides põhjal, mille abil sai tuua paralleele, et mõista ja mõtestada Anu Põdra teoseid ja leida parim konserveerimislahendus. Fookuses oli just autentsuse termin ning kuidas see pärandiga seotud tüvimõiste suhestub kaasaegse kunstiga. Reaalsuses kujunes see protsess lisaks teooria õppimisele ka minu enda subjektiivse tunnetuse arendamiseks ning võimaluseks leida subjektiivset julgust pärandi säilitamise diskursuses.

Autentsuse mõiste küsimuste keerukuse ja kihilisuse valgustamiseks olen esitanud igale teosele ühe avaramat tüüpi küsimuse:

- Kuidas säilitada autentsust leidobjektist kunstiteose puhul?
- Kuidas säilitada efemeerse kunstiteose autentsust?

- Kuidas säilitada autentselt kunstiteost, millel puudub dokumentatsioon või mille dokumentatsioon on puudulik?

Vastused, milleni jõuan, ei ole kindlasti universaalsed. Pigem avardan arusaama, kuidas rakendada autentsuse mõistet ning kuidas läbi küsimuste jõuda konkreetse kunstiteose materiaalsete ja mittemateriaalsete kvaliteetide defineerimiseni. Varasemalt pole teoste „Oksaaugud”, „Import- ja eksportkotid” ja „Käekott” tähendustasaneid põhjalikult kaardistatud, kuid käesoleva töö raames sündis teostele põhjalik analüüs, mis oli konserveerimis- ja säilitamiskontseptsiooni loomise eelduseks.

Bakalaurusetöö on jagatud viieks suuremaks alapeatükiks. Esmalt kirjeldan lühidalt Anu Põdra elulugu ning loomepraktikat. Teine peatükk keskendub autentsuse mõistele pärandi diskursuses ja näitab, kuidas see on muutunud. Pakun välja, mida see tänases konserveerimispraktikas võiks tähendada. Kolmas peatükk keskendub kolmele avaramale küsimusele, mis kerkisid Põdra teoseid mõtestades ning igale küsimusele vastan ühe konkreetse Põdra teose kontekstis. Neljas peatükk keskendub nüüdiskunsti konserveerimise meetodika arengule ning lõpus jagan enda subjektiivseid mõtteid, millised tunduvad olevat praegused tendentsid konserveerimisteoorias. Viienda peatüki fookuses on kolme Anu Põdra teose analüüs ning konserveerimine, põhinedes CICS'i otsuse langetamise mudelile. Bakalaurusetöö raames sai tehtud ka intervjuu Anu Põdra tütarde ning mõnede Valge Kuubi ja KUMU töötajatega.

1. ANU PÕDER

Anu Põder (1947–2013) oli üks Eesti omanäoliseim skulptor, installatsioonikunstnik ja õppejõud, kelle kunstipraktikas olid olulisel kohal katsetused abstraktsete vormide ja erinevate materjalidega. Põdra loomingus keskmes oli inimese keha – keha nii läbi individuaalse empiirilise tunnetuse kui ka keha, mis on kontaktis väliskeskkonnaga, ning keha jälg objektides, mida see on puudutanud.¹

Anu Põder sündis 1947. aastal Kanepis ja õppis 1963–1967 Tartu 8. keskkoolis. Kunstihariduse omandas ta Tartu Kunstikoolis aastatel 1967–1970 ja Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis skulptuuri erialal aastatel 1970–1976. Alates 1989. aastast oli ta õppejõud ning õpetas erinevatel aegadel erinevates koolides vormiõpetust.² Kunstipraktikas on Anu Põder olnud väga omanäoline ja eristuv, moevooludest suuresti puutumatu. Kuigi kunstimaastikul tegev juba pärast Kunstiinstituudi lõpetamist, algas viljakam periood alles kaheksakümnendatel. Just seda võib pidada Põdra kõige kirevamaks ajaks, kui ta aktiivselt katsetas mitmesuguste materjalidega nagu tekstiil, kangas, plastik, portselan, köis, vill ja metall, ning teemapüstitustega, mida võib kirjeldada kui Nõukogude ema argipäeva tragöödiat. Just sellel perioodil eristus ta ka kõige selgemalt üldisest kunstipildist, mil skulptorite põhiliseks materjaliks oli pronks.³ Põder on väitnud, et isikupärane materjalivalik tulenes käepärasusest ning ka läbi mängleva katsetuse, kus kord valib vaim endale materjali ja teinekord haarab materjal idee. Mitte ainult vorm ei olnud Põdrale oluline, vaid ka materjal ise. Materjal oli tunnetus ja tähendus, see oli töö tunnetuse põhialuseks.⁴

Iseseisvunud Eesti vabariigis toimus Põdra loomingus muutus. Kui seni oli ta elu kujutanud seest väljapoole, siis nüüd hakkas ta kasutama negatiive, väljast sissepoole loogikaga kehtasid, kus oluline oli just sisemine pool. Ka materjali valikus toimus muutus – nüüd kasutas ta tihti leidobjekte. Sellele vaatamata ei lõpetanud ta materjalidega katsetamist. Kõige kuulsamaks näiteks on 1998. aastal valminud seebist „Keeled”.⁵

¹ Anu Põder.– Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus. <https://cca.ee/kunstnike-andmebaas/anu-poder> (vaadatud 18. 12. 2023).

² Anu Põder.– Vikipeedia. https://et.wikipedia.org/wiki/Anu_P%C3%B5der (vaadatud 18.12. 2023).

³ R. Põldsam, Anu Põder. Haprus on vaprus.– HAPRUS ON VAPRUS. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2017, lk 9–11

⁴ Eesti nüüdiskunst: 36. Anu Põder. Telesaade Anu Põdra loomingust. Teksti autor Tiina Pikamäe, 25. aprill 1993. Režissöör Jaanus Nõgisto. Tallinn: Eesti Rahvusringhääling. Telesaade, 9 min 59 sek. Kättesaadav: ERR Arhiiv, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/eesti-nuudiskunst-anu-poder> (vaadatud 18.12.2023)

⁵ R. Põldsam, Anu Põder. Haprus on vaprus.– HAPRUS ON VAPRUS, lk 15-16

Üks pööre toimus Põdra loomingus veel. 2000. aastatel muutus ta looming ümbritsevat kommenteerivaks. Näiteks „Kärg” ning „Lookas laud”, mis kõnelevad pigem muutunud kommetest ja mentaliteedist taasiseseisvunud Eestis.

Võrreldes kolme välja toodud kümnendit, näeb loogilist narratiivi, kus vormi ja sisu muutused toimusid sujuvalt. Kui kaheksakümnendate loomingus oli fookuses keha empiiriline kogemus, vormilt edasi antud abstraktsete moonutatud kujudega, siis üheksakümnendatel tegeles ta kehaga, mis jätnud leidobjektide sisse jälje ning kannab endas ajalugu, mälu ja kohalolu. Kahetuhandel oli inimese keha küll tajutav, aga seal pole otsene puudutus enam loetav – tuntav on vaid hõng kunagisest kohalolust. Fookusesse tulid mälu, kodukoht, kombes.⁶

Kuigi Põdra erakordsust ja tähtsust tajuti juba 1980. aastatel, jõudis ta Eesti kunstikaanoni tuumikusse alles 2017. aastal, mil toimus KUMUs Põdra isikunäitus „Anu Põder. Haprus on vaprus” 17.03.2017–06.08.2017. Ilmselt tuleneb see sellest, et tema looming ootas õiget aega ja ruumi, millal see sobituks olemasolevasse väärtussüsteemi.⁷ Peale isikunäitust on Põdra täheleandmine aina kiirenenud ning tema teoseid on näidatud Balti triennaalil Vilniuses (2018), Pori kunstimuuseumis (2019), La Galerie Noisy-Le-Sec'is Pariisis (2019), Liverpooli biennaalil (2021) ja Veneetsia biennaalil (2022) ning 2024. aasta alguses avati Šveitsis Muzeum Suschi Anu Põdra isikunäitus. 2021. aastal omandas tema teose „Keeled (Aktiveeritud versioon)” (1998) teise originaali Tate'i kunstimuuseum Londonis. Teose esimene originaal asub Eesti Kunstimuuseumis.⁸

Põdra looming on ambivalentne ning pulbitseb erinevatest kontseptuaalsetest ja kontekstuaalsetest tähendustest, mida saab neile pookida olenevalt diskursusest. Põder ise ei ole andnud selgitusi, kartes muutuda selle läbi retooriliseks, kuid samas ei võtnud ta omaks ka rolle, mida talle püüti omistada. Pigem on ta rääkinud vormi- või teostusprobleemidest⁹, lisades küll seda, et kunstiteose tähendus on ajas ja ruumis fluidne ning igale subjektile individuaalne.¹⁰ Seega sõltub tema loomingu tõlgendamine suuresti vaatajast, kindla retseptiooni puudumine sunnib vaataja valima Põdra eri narratiivide vahel.¹¹

⁶ R. Põldsam, Anu Põder. Haprus on vaprus.– HAPRUS ON VAPRUS, lk 16

⁷ Samas, lk 17-18

⁸ Anu Põdra teosed valiti 59. Veneetsia biennaali peanäitusele.– Eesti Kunstimuuseum. 04.02.2022, <https://kunstimuuseum.ekm.ee/anu-podra-teosed-valiti-59-veneetsia-biennaali-peanaitusele/> (vaadatud 18.12.2023).

⁹ E. Komissarov, Kolm lugu Anu Põdra loominguteemal.– HAPRUS ON VAPRUS, lk 42

¹⁰ Jaan Elken küsitleb Anu Põdra.– Anu Põder: Toim R. Varblane Tallinn: Tallinna Kunstihoone Fond, 2009, lk 26

¹¹ Komissarov. E, Anu Põdrast ja feministidest.– Kunst.ee. 1. 2017, <https://ajakirikunst.ee/?c=kunste-numbrid&l=et&t=anu-podrast-ja-feministidest&id=1714> (vaadatud 18.12.2023)

Olenemata kõikidest võimalikest tõlgendustest võib siiski öelda, et Anu Põdra tööd kujutavad keha füüsilist empiirilist kogemust ja tunnetust, kuid ka selle kunagist kohalolu ja mälu. Inimkeha, mida Põder kujutab, on õrn ja habras – ohustatud väljast tulenevast. Pidev kaitse ja pingestatuse seisund muudab eksisteerimise väsitavaks ja raskeks. Kuid see hillitsetud olemise raskus, ebakindlus, ebamugavus ja tüdimus võib tulla ka seestpoolt, ajapikku akumulieruda, millest subjekt soovib vabaneda – abjektne sisemus tahab välja tungida. Teostes ei väljendu eriline elujanu või paatos, vaid hoopis üksikisiku argipäevane tragöödia, mis suures pildis on küllaltki tähtsusetu, kuid indiviidi jaoks traagiline. Sellele vaatamata ei loo Põder ohvripositsioone, vaid kujutab situatsioone sellisena, et nendes on vaadeldav kõikide osapoolte subjektsus ja objektsus. Vägivald ja tüdimus on elu kestev seisund. Selles on äratundmist, samastumist ja inimlikku soojust.¹²

Anu Põdra ülemaailmne kuulsus ja täheleend jäi kahjuks postuumseks, sest Anu Põder lahkus 17. jaanuaril 2013. aastal.

¹² R. Põldsam, Anu Põder. Haprus on vaprus.– HAPRUS ON VAPRUS, lk 9-15

2. KUNSTITEOSE AUTENTSUSE SÄILITAMINE NÜÜDISKUNSTI KONSERVEERIMISE DISKURSUSES

Kõige laiemas mõistes on konservaatori roll säilitada kultuuripärandit ja anda see edasi järgmistele generatsioonidele tema täielikus autentsuses.¹³ Mõistetavalt on siis erialane teooria täis termineid nagu autentsus, originaalsus, materjali originaalsus, konserveerimise ausus, lisanduse äratuntavus, tagasipööratavus jne. Selline mõisteaparatuur sobib väga hästi traditsioonilise kunsti konserveerimiseks, kus kunstiteos on ajalise või kultuurilise distantsi tõttu jõuliselt eemale rebitud paljudest oma mittemateriaalsetest tasanditest, mille tõttu on teose materjal lahutamatult seotud kunstiteose endaga. Mittemateriaalne tasand lisatakse teoreetiliselt sinna kunstiteadlaste poolt, kuid need kihistused ei kajastu tihti materiaalsel tasandil. Aga kaasaegse kunsti puhul on meil võimalus veel neid tasandeid talletada ja alles hoida ning selle tõttu ei saa me rääkida konserveerimisest kui üksnes materjali säilitavast tegevusest. Selle tõttu ei saa kaasaegse kunsti puhul mõelda originaalsusest ja autentsusest kui millestki, mis on seotud ainult teose originaalse mateeriaga – autentsus ja originaalsus on killustunud paljude erinevate materiaalsete ja mittemateriaalsete osade vahel. Materjal ei pruugi enam lihtsalt vahendada kunstiteose ideed, vaid võib ka seda kanda, materjali enda kvaliteedid ja assotsiatsioonid kannavad teose tähendustasandeid. Kuidas siis mõtestada autentsust teostes, kus kunstniku kui käsitöölise puudutus puudub, kus kunstiteose tähendus on suuresti mittemateriaalne või pelgalt idee, mis pole materialil ainult kujutatud, vaid lahutamatult seotud materjali endaga? Kaasaegse kunsti säilitamiseks tema suurimas autentsuses tuleks korraks minna rohujuure tasandile tagasi ja hetkeks mõtiskleda, mis on autentsus. Kindlasti ei vasta ma siin sellele küsimusele ammendavalt, kuid siiski arvan, et ka erinevate teooriate ja teoreetikute pealiskaudne mõistmine aitab kaasa restaureerimispraktikale, kus mõistus juhib kätt ja käsi skalpellitera taiesel või seinal. Aga millal lõpeb materjal, nii et märkad, et sorgid hoopis kunstiteoses endas?

¹³ International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (The Venice charter 1964). Venice 1964.– https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf (Vaadatud 31.12.23)

2.1. Autentsus

Autentsuse sõnatüvi *autós* ulatub tagasi Kreeka keelde, kus see tähendas „iseennast”.¹⁴ EKIs on autentsuse definitsioon „ehtne, täiesti usaldatav; algallikail põhinev”.¹⁵ See on päris hea kirjeldus, sest autentsus, nagu hiljem välja tuleb, ei ole üks fikseeritud *oneself*. Autentsus on inimestele väga oluline, olgu see kunsti tarbides võiprodukte ostes. Isegi, kui Boschi „Maiste naudingute aed” saab vaadata internetist imelise kvaliteedi ja täpsusega, vajadusel kujutist ka mitmekordselt suurendades, ei kannata see kogemus sama jõudu ja tähendust, kui Prado muuseumi saalis.

Walter Benjamin arvab, et kunstiteostel on autentsus või „aura”, mis eristab teda koopiast. Nii teose kultuurilist konteksti muutes kui ka teosest koopiategemine, vähendab küll originaali enda aurat, kuid ei sea kahtluse alla originaali autentsust – seda ei saa reprodutseerida.¹⁶ Sellest hoolimata me loome iseendale rituaale, et kunstiteose aurat võimendada. Näitusesaali minek on rituaal.

Pärandi kontekstis on autentsuse küsimust lahatud nii Veneetsia hartas kui ka Nara dokumendis. Veneetsia hartas peatatakse autentsuse teemal siiski vaid viivuks, tuues välja, et see on „meie” kohustus, et pärand saaks järgnevatele põlvvedel üle antud oma täielikus autentsuses, kuid mis veider loom see autentsus on, jääb siiski vastamata.¹⁷ Nara dokument on aga autentsusele pühendatud dokument ning seal on autentsuse ideed põhjalikumalt lahatud. Nara dokumendi järgi on autentsus väärtuste kogum, mida saab seostada aja, koha, autoriga jne, mida saab erinevate tehniliste ja ajalooliste uuringutega tundma õppida. Aegruum ja kultuuriline kontekst, kus väärtused tuletatakse, mõjutab arusaama uuritava objekti väärtustest, kuid ei vähenda selle autentsust.¹⁸ Nara dokument soovib olla kriitiline ja teadlik allikatest, mille põhjal autentsust määratakse, mitte ei defineeri ega fikseeri autentsust ennast. Nara dokumendis jääb autentsuse mõiste selle tõttu väga lahtiseks, kuid see on teadlik, sest autentsus tähendab erinevas ajas ja ruumis, kontekstis ja diskursuses erinevat asja. Võrdlus, mida tihti on toodud ja mis illustreerib hästi autentsuse küsimuse keerukust, on Ateena Parthenoni ja Jaapani Ise piirkonna šinto pühamute kõrvutamise. Esimese puhul on

¹⁴ J.Jokilehto, The Complexity of Authenticity.– ktu.artun. 2009,

https://ktu.artun.ee/articles/2009_3_4/ktu_2009_18_3_125-135_jokilehto.pdf (Vaadatud 31.12.23)

¹⁵ Eesti õigekeelsussõnaraamat.– eki, <https://www.eki.ee/dict/qs/index.cgi?Q=autentsus&F=M> (Vaadatud 31.12.23)

¹⁶ J.Jokilehto, The Complexity of Authenticity.– ktu.artun. 2009,

https://ktu.artun.ee/articles/2009_3_4/ktu_2009_18_3_125-135_jokilehto.pdf (Vaadatud 31.12.23)

¹⁷ International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (The Venice charter 1964). Venice 1964.– https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf (Vaadatud 31.12.23)

¹⁸ The NARA document on authenticity (1994).– ICOMOS. 11.1.2011,

<https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> (Vaadatud 31.12.23)

autentsus materjalis endas, aga teisel juhul on autentsus järjepidevas traditsioonis, kus iga 20 aasta tagant ehitatakse pühamud vanadelt meistritelt õpitud töömeetodite ja arhitektuurikaanoni järgi uuesti üles. Tuleks veel lisada, et tegemist ei ole täieliku rekonstruktsiooniga, vaid töölistel on lubatud kasutada ka oma loomingulisust.¹⁹

Selleks, et veelgi kitsendada ja mõtestada autentsuse mõistet, on Jokilehto jaganud autentsuse kolme alagruppi:

- 1) Loominguline autentsus viitab vaimsele tööle või protsessile, mille tulemiks on füüsiline objekt, teos, taies, kuid ka näiteks disain.
- 2) Ajaloolise materjali autentsus viitab enamasti ehituspärandile ning selle füüsilisele algsubstantsile.
- 3) Sotsiaal-kultuuriline autentsus viitab vaimsele pärandile, traditsioonidele, mida on põlvest põlve edasi antud.²⁰

Võimalik, et mõtestame autentsust valest suunast ning läheneda tuleks hoopis eitusest, sest vastandus on see, mis eristab ühte teisest. Brandi on välja toonud, mis eristab originaali koopiast, imitatsioonist või võltsingust.

- 1) Koopia on objekt, mis imiteerib teist objekti eesmärgiga olla dokumentatsioon.
- 2) Imitatsioon on objekt, mille funktsioon on välja paista teisest ajastust, autorilt või materjalist pärinevana.
- 3) Võltsing on objekt, mida representeeritakse ja müüakse kui autentset, kuid mis tegelikult on teisest ajast, autorilt või teisest materjalist objekt.

Brandi arvas, et mitte-autentsus ehk võltsing pole eraldiseisev kvaliteet, mis on objektile sisse kirjutatud, vaid tekib alles siis, kui me seda sellena mõtestame ja defineerime. Mitte-autentne objekt saab mitte-autentseks alles siis, kui seda autentsena representeeritakse.²¹

Heidegger arvab, et kunstiteos on ajalooline. Tema vaimne ja füüsiline, ajaline ja ruumiline päritolu on tema järjepidevuses oluline. Sama oluline on ka see osa, mida ajalugu on talle kaasa kujundanud ehk elukaar ja erinevad kihistused. Teos ei küündi enam kunagi teosena-olemise endani, kui teda konserveerida. Ükskõik kui hoolikad või teaduslikud need katsed seda taastada ka ei oleks, jäävad need tulemused siiski vaid mälestuseks.²² Kas tõeline

¹⁹ J. Jokilehto, *The Complexity of Authenticity*. – ktu.artun. 2009, https://ktu.artun.ee/articles/2009_3_4/ktu_2009_18_3_125-135_jokilehto.pdf (Vaadatud 31.12.23)

²⁰ Samas

²¹ C. Brandi, *Theory of restoration*. Firenze: Nardini, 2005, lk 87-89

²² M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk 68

autentsus on siis pöördvõrdeline hävimisega? Mitte päris. Heidegger eristas kunstiteose materiaalsuse ja kunstiteose olemuse kaheks erinevaks asjaks. Kunstiteos kui objekt viitab omadustele ja materjalile. Kunstiteose olemus viitab aga kunstiteose ajaloolisele hetkele ja pidevale arengule, millesse sekkudes muudetakse kunstiteost ennast. Kui kunstiteose olemust säilitatakse, siis pole lastud kunstiteosel oma tõelisuses olla, kui aga konserveerida töö materiaalsust, siis võib kunstiteose tõde veel pikalt paista.²³ Kuid kas on võimalik kunstiteose olemust ja materiaalsust täielikult eraldada, nagu Heidegger arvab? Kas tööriistakast, millega saab kunstiteose metafüüsilist osa säilitada, on sama põhjalik kui materiaalse mõjutuse oma? Tänapäevasel teoreetilisel väljal tundub kohatu kunstiteosele omistada üldistavaid omadusi ja tähendusi, mis kehtiksid kultuuride ja aegade üleselt. Heideggeri arusaam, et kunstis on midagi absoluutset, mis tekib kunstiteoses endas, ei mõju enam relevantset. Kunstiteose autentsus on pigem midagi sellist, mis nihkub kontekstis, midagi sellist, mis tuleb subjekti enda otsusest.²⁴

Postmodernses kunstiteoorias on olemas arusaam, et autentsus ei ole binaarne ega ka universaalne, joonlaua järgi mõõdetav, vaid killustunud, vaidlustatav ja performatiivne.

- 1) Autentsus on killustunud – puudub üks kvaliteet, mis autentsust tõendaks. Autentsus kasvab välja mitmest erinevast allikast ning puudutab erinevaid erialaseid valdkondi, kus nähakse teose autentsust erinevalt.
- 2) Autentsus on vaieldav – teose autentsuse üle arutatakse valdkondadeüleselt, kõigil on oma arusaam autentsusest.
- 3) Autentsus on performatiivne – teos eeldab kommunikatsiooni teose ja vaataja vahel.²⁵

Siit liigub arusaam autentsusest kui aurast või materiast või ajaloolisest sidususest kaugemale ja toob kasutusse terminid:

- 1) kontseptuaalne autentsus – immateriaalne osa tööst, millel ei pruugi teose asiste komponentidega üldse seost olla, aga millel on seosed teose funktsiooni, eesmärgi ja tähendustasanditega.
- 2) materiaalne autentsus – kunstiteose asisus ja kompositsioon. Viitab sellele, kuidas, millal ja millest kunstiteos on valmistatud.

²³ M. Heidegger, Kunstiteose algupära, lk 69

²⁴ D. A. Scott, Art: Authenticity, Restoration, Forgery. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, 2016, lk 50-51

²⁵ Samas, lk 65-66

- 3) esteetiline autentsus – kunstiteos, mille seisukord on selline, et seda saab endiselt mõista ja väärtustada kui kunstiteost ning tolle olevikulise seisukorra väärtustamine.²⁶

Postmodernistlikus diskursuses on originaalist tehtud reproduktsioonid autentsed, kui reproduktsioonid kannavad edasi originaali olemust. Siin tekib muidugi küsimus, kes ja kuidas saab reproduktsiooni autentiseerida. Autentiseerimine tähendab kahte asja:

- 1) kunstiteose autori, dateeringu vms kinnitamine läbi kunstiteaduslike või tehniliste kunstiteaduslike uuringute.
- 2) kunstiteose autentseks kinnitamine läbi selle, kellel on õigus ja teadmised teost reprodutseerida või taastada nii, et see oleks autentne, mitte võltsing.²⁷

2.2. Autentsus kaasaegse kunsti konserveerimisteoorias

Kaasaegse kunsti konserveerimises on 2000. aastate algusest üldlevinud printsiip ja rahvusvaheliselt tunnustatud arusaam, et enne kunstiteose konserveerimist tuleb tema olemusest aru saada. Me ei küsi, milline see töö on, vaid mis on need kvaliteedid, mis teevad sellest tööst just selle kunstiteose. Sellest lähtuvalt peaks enne konserveerimist jõudma võimalikult lähedale kunstiteose olemusele, aga mitte tingimata füüsilisele algupärale, sest teose sisu ei pruugi olla teose asisuses nähtav. Sellele aitavad kaasa kunstniku intervjuu, dokumentatsioon, kunstniku loomingu tundmine laiemalt, aegruum, millal teos loodi, kunstiteadlased, kuraatorid ning ka kunstiteos ise. Tuleb arvestada ka sellega, et konservator ise ei saa kunagi anda objektiivset hinnangut kunstiteose olemusele, sest ka tema interpretatsioon on samuti mingisuguse kultuuriruumi ja ajaga seotud.²⁸ Tuleb ka lisada, et kunstiteose olemust mõjutavad välised tegurid, nagu näiteks, kuidas taies on esitatud, mis ajalises ja kultuurilises ruumis ta on välja pandud, tema performatiivne seos vaatajaga jne. Samuti ei saa kunstiteose olemust segi ajada kunstniku ideega. Kunstiteos elab kunstnikust eraldi. Kunstnik võib oma kunstiteose ideed näha protsessina, mida ta pärast töö valmimist veel edasi rafineerib.²⁹ On küll kunstiteoseid, mille olemusse on protsess juba sisse kirjutatud, nagu näiteks Erki Kasemetsa „Life-file”, mille puhul ei saa protsessi ennast teosest eraldada,

²⁶ D. A. Scott, Art: Authenticity, Restoration, lk 66-67

²⁷ Samas, lk 55-57

²⁸ R. Llamas-Pacheco, Some Theory for the Conservation of Contemporary Art.– incca.org. 2020, https://incca.org/sites/default/files/field_attachments/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf

²⁹ G. Wharton, Artist intention and the conservation of contemporary art.– culturalheritage.org. 2015, <https://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osg022-01.pdf> (Vaadatud 31.12.23)

teose olemust kahjustamata, kuid see protsess on sellisel juhul siiski fikseeritud ning sõnastatud.³⁰ Samuti tuleb arvestada kunstniku enda subjektiivsusega, kui ta kõneleb oma teose ideest, sest ta võib seda muuta, olenevalt sellest, kellega ja millal ta sellest räägib.³¹

Seega – töö olemus ei ole tema asisus, ei ole see ka puhtalt kunstniku idee. Töö olemus avaldub pigem kontseptuaalsetes ja kontekstuaalsetes tasandites, mida nii vaataja kui ka kunstimaailm tööle juurde lisavad, ja mis lõpuks töö olemuse loovad. Need lisaväärtused on kriitilise tähtsusega kaasaegses kunstis ja ka selle konserveerimises. See loob aga huvitava olukorra, kus paatina saab endale kontseptuaalse tasandi. Kunstiteose erinevad ajaloolised kihistused, mis moodustavad paatina, viitavad seekord kontseptuaalsele tasandile, kuigi samal ajal siiski ka kunstiteose materiaalsusele. Teosel võib olla aja jooksul tekkinud erinevaid tähenduskihistusi, ja ka selliseid, mida me saame ideelisel tasandil mõista, kuid mille kontseptuaalsus ei mõju empiirilisel enam samamoodi, kui mingis varasemas ajas ja kontekstis. Kontseptuaalne paatina võib seotud olla ka materjaliga, näiteks, kui ühte ja sama teost on erinevalt installeeritud ja see on toonud teosele uusi tähendustasandeid.³²

Danto on väitnud, et kunsti mõiste võib olla küll universaalselt mõistetud, kuid kuidas me teost tõlgendame, oleneb ajast ja ruumist, kus seda vaadatakse. Iga kunstiteos on seotud oma aegruumiga, kus ta on loodud, ning kontseptuaalne paatina tuleb sellest, et see aegruum on paratamatult muutunud.³³ Siia sobiks kõrvalpõikena üks mõte Heideggerilt. Heidegger ütles, et „Kunst on oma olemuses esile-hüpe ehk alg-hüpe ehk algupära: üks väljapaistev viis, kuidas tõe olevaks, s.t ajalooliseks muutub.”³⁴ Mõlemad teoreetikud arvavad, et kunstiteosesse on kinnistunud aegruum, kus teos loodi. Ta on seotud oma ülejäänud kultuuriliste aspektidega – et kunstiteos ja tema tähendused, mis peaksid kandma selle kunagise oleviku identiteeti, lähevad kaduma, kui pole teada viiteid ja kontekstuaalseid seoseid kultuuriruumiga. Kuid Danto uskus ka, et tervet kultuuriruumi on võimatu seletada. See on olevikus elavatele varjatud – ainult tulevik saab heita valgust oleviku varjatud arusaamade peale. Olevik ei saa ka ette ennustada seda, mida tulevik kunstiteoses väärtustama hakkab. Oleviku kunst ei ole tulevikule vaatamiseks ainult selleks, et saada sealt

³⁰ H. Hiiop, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod. Doktoritöö. Muinsuskaitse ja restaureerimise teaduskond, Eesti kunstiakadeemia, 2012, lk 76-77

³¹ R. Llamas-Pacheco, Some Theory for the Conservation of Contemporary Art.– incca.org. 2020, https://incca.org/sites/default/files/field_attachments/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf

³² Samas

³³ A. C. Danto, Looking at the Future, Looking at the Present as Past. – Mortality Immortality? Legacy of 20th-century Art. Toim: M. Angel Corzo. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, lk 9

³⁴ M. Heidegger, Kunstiteose algupära, lk 78

samasugust esteetilist või kontseptuaalset naudingut kui meie, vaid ka selleks, et näha selles minevikku, seda olevikku, mida meie ei suuda sõnastada, sest see on liiga argine.³⁵

Selle tõttu, et nüüdiskunsti mittemateriaalseid tasandeid on võimalik dokumenteerida ning sõnastada, on kunstiobjekti teised kvaliteedid sageli sama olulised, kui isegi mitte olulisemad, kui materjali autentsus. Selle tõttu võib kaasaegse kunsti konserveerimises materjali teatud puhkudel välja vahetada või sellesse julgemalt sekkuda kui traditsioonilise kunsti puhul, kus autentsuse kandja on eelkõige ajalooline materjal. Kaasaegse kunsti valdkonda kuuluva teose autentsus kannatab sellise sekkumise sageli välja. Muidugi tuleb iga teost eraldiseisvana vaadata ning arvestada paljude erinevate teguritega, mis mõjutavad autentsust. Eripärane on seegi, et kaasaegse kunsti puhul on kunstiteose autor tihti veel elus, kuid kui autor sureb, liigub teose empiirilise tajumine samuti traditsioonilisema kunsti poole ning ajaloolise autentsuse roll muutub.³⁶

See teoreetiline sissejuhatus on küll lühike, kuid juba siit võib mõista, kui keeruline, mitmekülgne ja vastuoluline on autentsuse küsimus. Konkreetseid vastuseid ei ole ning kõik oleneb teosest ja kontekstist, kus konservator töötab. Autentsus pole binaarne ega tulene materjalist endast, vaid ta on keeruline väärtuste süsteem, ja võrreldes traditsioonilise konserveerimisteooria autentsuskäsitlusega, on tänapäevane autentsusmõiste märgatavalt avaramaks muutunud. Autentsus, mida mõistame kaasaegses kunsti konserveerimisteoorias ja enamasti just nüüdiskunsti puhul rakendame, on hoopis midagi laiemat ja ambivalentsemat varasemast. Erialaselt suur ja väga laialdaselt kasutatud mõiste on tegelikult tühi konteiner, mille peab iga kord individuaalselt ja lähtuvalt teosest mõtestama ja (taas)täitma. Samuti saab autentsus tekkida ainult selle pealt, mida me teosest teame – see on see infokihtide hulk, mis määrab meie jaoks autentsuse, sest ainult meie täidame seda mõistet, mitte ei kasva autentsus teose seest välja.

Autentsuse keerulise ja dünaamilise iseloomu mõistmiseks ja sõnastamiseks on Andrus Laansalu toonud oma magistritöös „Autentsuse stratigraafia. Füüsilise autentsuse indeksiline juurestik”³⁷ kasutusele termini „autentsuse stratigraafia”, mida kavatsen ka edaspidi rakendada. Stratigraafia eeldab küll seda, et tegemist on kihilise süsteemiga, mida ta kindlasti ongi, kuid sellel juhul ei ole üks kiht kindlasti olulisem kui teine. Võib mõelda konteinerist, mis täidetakse nende omadustega, mis teevad teosest selle konkreetse teose ja

³⁵A. C. Danto, Looking at the Future, Looking at the Present as Past. – Mortality Immortality? Legacy of 20th-century Art, lk 3-12

³⁶C. S. Morera, Where is the authenticity of the contemporary art? – academia.edu. 2017, https://www.academia.edu/36083493/Where_is_the_authenticity_of_the_contemporary_art (Vaadatud 31.12.23)

³⁷A. Laansalu, Autentsuse stratigraafia. Füüsilise autentsuse indeksiline juurestik. Magistritöö. Kunstikultuuri teaduskond, Eesti Kunstiakadeemia, 2017

nende kihtidega, mis sobivad just selle teose autentsust määravasse kihtide süsteemi. Samuti võib sealt ka kvaliteete ära võtta või olenevalt olukorrast kihte ümber vahetada.³⁸

Järgnevalt avan kaasaegse kunsti konserveerimisteooriat läbi praktiliste näidete – mida autentsus igas konkreetses kontekstis tähendab.

³⁸ A. Laansalu, Autentsuse stratigraafia. Füüsilise autentsuse indeksiline juurestik, lk 58

3. JUHTUMIANALÜÜSID

Selles peatükis võtan fookusesse kolm laiahaardelist küsimust, mis tekkisid Anu Põdra tööde „Oksaaugud”, „Käekott” ja „Import- ja eksportkilekotid” konserveerimisprotsessi alguses ning avan neid koos nüüdiskunsti konserveerimisteooriaga. Igale küsimusele vastamiseks võtan aluseks vaid ühe Põdra teose, ehkki reaalsuses pidi pea igalt teoselt küsima kõiki väljatoodud küsimusi ja rohkemgi. Kolme teose kirjeldused ja teooria rakendamine praktikasse on välja toodud peatükis „Kolme Anu Põdra teose konserveerimine”.

3.1. Kuidas säilitada autentsust leidobjektist kunstiteose puhul?

Ready-made ja leidobjektide kasutuselevõtt 20. sajandi alguses muutis drastiliselt arusaama kunstist ja kunstnikust. Definitsioon kunstnikust kui oskuslikust käsitöölisest laienes selles suunas, et kunstnik on ka see, kes töötab ideedega. Teoste mittekombatav osa on saanud nõnda palju tähtsamaks, et kunstniku näpujäljed on materias vahel vaevu loetavad või pole neid seal üldse. Paradoksaasel kombel on aga materiaalsusest kaugenemine laiendanud kunstnike materjalivalikut, mida teoste loomiseks kasutatakse, sest materjal ise võib kanda kontseptuaalseid, emotsionaalseid vms tasandeid.³⁹ See on loonud huvitava olukorra, kus kunstiteose materjalis võib kunstniku käepuudutus olla minimaalne ja taiese asis võib olla lihtsasti taasloodav või on kunstiteos eristamatuseni sarnane paljude teiste objektidega, mis ei ole kunstiteosed. Kus on sellises olukorras kunstiteose autentsus ja kui lihtsakäeliselt võib konservator kunstiteose materiaalse osa asendada? Või tuleb materiat sama hoolikalt hoida kui traditsioonilise kunsti puhul?

Kõik kolm Anu Põdra teost, millega mul oli võimalus töötada, koosnesid osaliselt leidobjektidest, seega oli väga oluline mõista, mis tähendustasandeid nad kannavad. Oluline oli ka mõista teoste leidobjektide osi ja neid osi, mis olid loodud läbi kunstniku käsitöö ning kuidas need mõjutavad üksteist. Teose „Import- ja eksportkotid” puhul oli eriti relevantne küsimus, kui julgelt võib teose leidobjektist osi välja vahetada, kui on teada, et need ükskord hävivad (teos koosneb suuresti plastikust) ning „Käekoti” puhul, kui jõuliselt võib sekkuda materjali, milles on näha leidobjekti negatiiv, kuid leidobjekt ise on hävinenud. Kuid kõige rohkem nõudis teooria tuge teos „Oksaaugud”, kus leidobjektist osa oli võrreldes teiste teostega kõige vähem ohustatud ja tulevikus potentsiaalselt häviv, kuid samas mille leidobjektist osa tundus empiirilisel kõige olulisem võrreldes teise kahe teose leidobjekti ja

³⁹ Ysbrand Hummelen, *The conservation of contemporary art: New Methods and Strategies? – Mortality Immortality? Legacy of 20th-century Art*, lk 171-174

kunstniku loodu vahekorra dünaamikas. Miks kannavad pingid nõnda suurt osa teose olemusest, kui see on see osa, kus autori käepuudutus on nähtamatu? Miks tunnetus ütleb, et pingid ise on asendamatud, kuid ratsionaalselt mõeldes on nad just lihtsasti asendatavad teiste puupinkidega, sest neis puudub autori puudutus, mis eristaks neid teistest pinkidest?

3.1.1. Leidobjekt kui kunstiteos

Leidobjektist kunstiteos eksisteerib kunstiteosena vaid siis, kui ta on teadvustatud kunstiteosena. Sellise kunstiteose üheks kvaliteediks võib olla küll sarnasus utilitaarse objektiga, kuid kunstiteosega käivad kaasas paljud teised omadused, mis teevad temast autentse objekti. Selleks võib olla kunstiteose ajalugu (teose loomise hetk, varasemad näitused, hilisemad lisandused ja parandused, varasemad omanikud, teose kohta publitseeritud materjalid jne), kuid ka kontseptuaalsed tasandid (teose sõnum, sekundaarsed tähendustasandid, materjali seos sõnumiga ja selle roll sõnumi kandjana jne). Nende mitmesuguste kvaliteetide tõttu on leidobjektist kunstiteos erinev sarnasest leidobjektist.⁴⁰

Konserveerides tuleb kõikide omadustega arvestada, kuid konserveerimiskontseptsioonis võivad mõned kvaliteedid teistest olulisemateks osutada. Kaasaegsete kunstiteoste konserveerimise eripäraks on just see, et enamasti on kunstiteose autor veel elus, mis ei mõjuta ainult kunstiteose erinevate kvaliteetide dokumenteerimist, mida muidu peaks tegema ajalooliste ja tehniliste uuringutega, vaid ka seda, et kunstiteos ei ole veel ajalooliseks muutunud. Peale seda, kui kunstiteose autor lahkub, muutub teose väärtushinnangute skaala ning teos astub suure tunnetusliku sammu traditsioonilise kunsti säilitamis- ja konserveerimispraktika suunas, kus ajaloolised kvaliteedid saavad endale teise ja olulisema tähenduse.⁴¹

Kõik kolm Anu Põdra tööd koosnevad mingil määral leidobjektidest, kuid kontseptuaalselt kõige nõudlikum oli teos „Oksaaugud”. Olenemata sellest, et teose ajaloolised ja kontseptuaalsed kvaliteedid ei ole materjali pealt loetavad ning vaataja peab ise need sinna lisama, on just puupinkide ajaloolisus ning asukoha spetsiifilisus see, mis teeb neist originaalse teose, mida pole võimalik ühegi teise pingi vastu vahetada, isegi kui vahetatava pingi visuaalsetes omadustes puuduvad erinevused. Väga oluline on pinkide ajaloolised ja kontseptuaalsed kvaliteedid dokumenteerida, et need ajas ei kaoks – sellise kadumise läbi kaotaks ka teos suure osa oma olemusest.

⁴⁰ H. Hiiop, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod, lk 239

⁴¹ Samas, lk 220

3.2. Kuidas säilitada efemeerse kunstiteose autentsust?

Kunstnike aina laienev materjalide palett on toonud aktsepteeritavasse kunstipraktikasse ka kõiksugu erinevaid kaduvaid ja bioloogilisi materjalekasutavad materjale, mis võivad elada, hingata, kasvada, moonduda, õitseda, muteeruda, voolata või komposteeruda.⁴² Kunstniku tahe on oma mõtet edasi anda ja kui seda teevad kõige selgemalt just orgaanilised või efemeersed materjalid, siis kasutab ta just neid. See ei tähenda alati, et materjalil endas peaks olema tähendus, vaid seda, et sellel materjalil võivad olla muud meeltega või kontseptuaalselt tajutavad kvaliteedid, mida kunstnik hindab ja tahab töös kasutada. Omadus, mis selle juures aina marginaliseerub, on säilivus. Nagu eelnevas peatükis öeldud, siis kunstnik pole enam klassikalises mõttes käsitööline. Temalt ei oodata pädevaid käsitööoskusi, mille alla käib ka materjali tundmine ning teadmised, kuidas need materjalid ajas käituvad. Tähtsam on ideed edasi anda ning võimalik, et see tuleb tahtlikult või tahtmatult teose kaduvuse arvelt.

Kuigi kaasaegse kunsti konserveerimise käsitlustes räägitakse tihti efemeerest kunstist ja selle problemaatilisusest, on efemeersuse definitsiooni piir siiski hägune. Ükski materjal ei ole mõeldud lõputult oma omadusi hoidma ning tihti oleneb teose säilimine hoiutingimustest ning heaperemehelikust käitumisest. Siiski on traditsiooniliste meediumide ja materjalide valik limiteeritud ning neid on võimalik süvitsi tundma õppida – mis tingimustes neid hoiustada, missuguseid kahjustusi eeldada ja mida milliste kahjustuste puhul teha. Kasutatavate materjalide palett on muutunud nüüdiskunstis aga lõputuks ning ebaratsionaalne oleks konservaatorina seada endale ambitsiooniks kõigi nende säilivusparameetrite tundma õppimist.

Põdra teos „Käekott” on tehtud seebist, mis on materjal, mis aja jooksul kokku tõmbub ning seda protsessi ei ole võimalik peatada. Seepi ei ole võimalik ka niisutada, sest siis hakkab ta kilde viskama.⁴³ Probleem on ka selles, et teose kontseptsioonis on väga olulisel kohal just tema vorm ja pinnakiht, kadunud käekoti negatiiv, mida selle seebi ümber enam pole ning pindmised muutused muudavad teose olemust. Kui julgelt võib sellisel juhul teose lagunemisprotsessi sekkuda? Milliseid kvaliteete võib kompromiteerida, et teos säiliks?

Õigeid vastused puuduvad ning lahendused võivad sama kunstiteose puhul muutuda, olenevalt konservaatori vaadetest, institutsiooni või omaniku majanduslikust võimekusest või konserveerimise eesmärkidest.

⁴² R. Rivenc, K. Roth, Preface.– Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art.– getty.edu. 2022, https://www.getty.edu/publications/living-matter/downloads/RivencRoth_LivingMatter.pdf (Vaadatud 31.12.23)

⁴³ EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga

3.2.1. Kui kaduvus pole teosesse sisse kirjutatud, kuid on lahutamatu seotud teose kontseptuaalsete osadega

Kaasaegse kunsti mitmekesise materjalitehnilise iseloomu tõttu, kus materjal võib kanda teose kontseptuaalseid osi, peab mõtestama iga teose materiaalsed ja mittemateriaalsed osad ning nende seosed iga töö puhul individuaalselt. Oluline on mõtestada, kuidas materjali muutumine mõjutab teose olemust, kuid ka seda, kuidas loomulike muutuste peatamine mõjutab teose ideelist tasandit, eriti, kui see muudab selle läbi teoses kasutatud materjalide kvaliteete. Üks olulisemaid küsimusi efemeersete kunstiteoste puhul on see, kas nad on loodud elementidest, mis nõuavad originaalse materjali ajaloolist autentsust või on nad meediumispetsiifilised. Meediumispetsiifiliste kunstiteoste puhul on olulised originaalse materjali erinevad kvaliteedid, mis teevad sellest spetsiifilisest materjalist just selle – oluline ei ole originaalne materjal ise. Need võivad olla meeltega tajutavad kvaliteedid, nagu näiteks meedium, suurus, kuju, lõhn, kuid võivad olla seotud ka mittekombatavate kvaliteetidega, nagu näiteks päritolu või tootja.⁴⁴

Teos „Käekott” on tehtud seebist, kuid seebil on piiratud eluiga. Võimalus oleks katta teos mingisuguse katva kihiga, mis kuivamist ennetaks, kuid kattekiht ise hakkaks mõjutama teose teisi kvaliteete, nagu seebi lõhn ja välimus. Selle tõttu ei saa originaalse teose lagunemise vastu midagi teha, muutmata selle autentsust.

Põdra tööde puhul näeme, et kaduvus ei ole teosesse otseselt sisse kirjutatud, kuid teostel on mingisugused kvaliteedid ja omadused, mis põhjustavad kadumist või on eraldamatult seotud efemeersusega. Teosest on võimatu teha ka teisi versioone või koopiaid, nii nagu näiteks teosest „Keeled”, kus julgelt tehakse uusi keeli ammu pärast autori surma ning sealhulgas autentsuses kahtlemata, sest teosel „Keeled” on olemas algne vorm. „Käekott” oli ainukordne käekotist tekitatud vorm, mis lõigati katki pärast kasutamist. Samuti tuleb arvestada, et „Keeltel” on efemeersus palju selgemalt sisse kirjutatud, sest seebist keeled vahutavad veekausis, kuid „Käekoti” efemeersus on kaudsem ning mitte nii otsene. Need olemuslikud erinevused teostes muudavad ka arusaama ajaloolisest autentsusest.

⁴⁴ T. Fiske, *Authenticities and the Contemporary Artwork – or between Stone and Water. – Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* 2006, lk 34-35

3.3. Kuidas säilitada autentselt kunstiteost, millel puudub dokumentatsioon või mille dokumentatsioon on puudulik?

Nagu eelnevalt öeldud, pole tihti kunstiteose olemus otseselt seotud tema materjaliga, vaid moodustub sellest eraldi. Et sellisel juhul kunstiteost säilitada, peaks konservaator teadma teose mittemateriaalset osa ning selle seost materiaalsega. Kuid see võib olla ka vastupidi – on teada mittemateriaalne osa tööst, kuid materiaalne osa on kahjustunud või loetamatu. Mitmes kaasaegse kunsti konserveerimise artiklis on kirjeldatud olukorda, kus kunstiteos on soetatud muuseumisse, kuid sellele pole tehtud koheselt korralikku dokumentatsiooni. Teose kontseptuaalsed aspektid või installatsioonide ja performatiivsete taieste puhul taasloomise instruksioonid on jäänud dokumenteerimata ning järsku on saanud kunstiteosest hoopis hunnik materiat või leping, millest keegi ei oska midagi arvata ja mille järgi ei saa teost taasluua. Kui KUMU hoidlas on hunnik purke, mis on pelgalt purgid, kui erineva suuruse ja tihedusega paberid on pelgalt paberid ja kunstniku kujutatud uneliiv pelgalt liiv, siis mida peale hakata?⁴⁵

Installatsioonide, kineetilise kunsti ja *performance*-kunsti puhul on hakatud kasutama terminit interpreteerimine. Interpreteerimise mõistet kasutatakse kunstiteoste puhul, mida esitatakse iga näituse jaoks uuesti ning mida ei säilitata peale näitust oma materiaalses autentsuses. See tuleb järgmise esituse jaoks uuesti üles ehitada, taas luua. Sellised teosed kuuluvad kuhugi *performance*'i ja skulptuuri vahealasse ning nende loomine käib läbi kahe erineva etapi, millest üks on teose esitamine või taasloomine interpreteerija ehk siis praeguses kontekstis konservaatori poolt. Performatiivne element annab teosele teistsuguse olemise ning teos ei ole selle tõttu kindlas raamistikus kinni. Taiese olemuselt on tema identiteet tähtsam kui objekti enda olek.⁴⁶

Interpreteerimise puhul on tähtis kindlaks teha, kui fikseeritult või vabalt laseb autor tööd interpreteerida ehk autor teeb selgeks, mis on need elemendid tööst, mida saab kohandada ja mis on fikseeritud. Sellisel juhul me ei küsi, kas kunstiteos on autentne, vaid kui hästi või kuidas on see interpreteeritud, sest interpretatsiooni võivad igasugused faktorid mõjutada – ruum ja selle suurus ja akustika, tehnilised vahendid, mis teost edastavad,

⁴⁵ H. Hiiop, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod, lk 98

⁴⁶ P. Laurenson, Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.–
tate.org. 2006,

https://www.tate.org.uk/documents/427/tate_papers_6_pip_laurenson_authenticity_change_loss_conservation_time_based_media_0.pdf (Vaadatud 31.12.23)

interpreteerija jne.⁴⁷ Kas sarnast mõttemustrit kasutades saame ka rääkida kunstiteoste konserveerimisest läbi interpretatsiooni? Kui kunstiteosest puudub ammendav dokumentatsioon, millele toetuda ja võimalus kunstnikuga ühendust võtta, siis kas on võimalik teost interpreteerides konserveerida, kasutades kunstiteadlaste ja kuraatorite abi, süvenedes kultuuriruumi, kus teos loodi, vaadeldes autori loomingut laiemalt?

Traditsioonilise kunsti puhul töötatakse loodusteaduslike meetoditega, et saada teose kohta võimalikult palju faktilisi teadmisi, mis vähendaks konserveerimistöodes interpretatsiooni ulatust. See, mida traditsioonilise kunsti kontekstis nimetatakse interpreteerimiseks, on mitteteaduslik ning empiiriline, mida peetakse erialases tavas ebaprofessionaalseks, sest sel juhul konservator teeb omaloomingut.⁴⁸ Kuid kaasaegse kunsti puhul tihti see ei ole nii, sest teose iga materjaliosake ei pruugi kanda teose tähendust. Osa teose olemusest on mittemateriaalne ning teose realiseerumine oleneb muudest kvaliteetidest, kui pelgalt materialist.⁴⁹ Ühest küljest ei kanna kaasaegse kunsti puhul iga osake teose tähendust, kuid samal ajal võib iga pisem materjalikadu muuta teose mitteloetavaks või moonutada tema olemust, kui teose olemus nõuab realiseerumiseks kindlat visuaalset terviklikust. Vare ei tähenda selles kontekstis teose materia lagunemist peaaegu äratundmatu seisundini, vaid vare on teose seisund, kus teose materiaalne osa on kahjustunud üle teatava piiri, millest edasi töö ei kanna oma algset olemust. See võib tähendada ka seda, et teose materiaalne osa on päris heas seisus, kuid sellest hoolimata loetamatu.⁵⁰

Kõigi kolme Anu Põdra teose puhul puudus dokumentatsioon ning need vajasis interpreteerimist, et nende olemust, materiaalsete ja mittemateriaalsete osade vahekorda mõista, kuid kõige tugevamalt tuli see esile teosega „Import-ja eksportkotid”. Selle teose materiaalne osa oli niivõrd killustunud, et selle algset väljanägemist oli võimatu oletada ning fikseerida, hoolimata sellest, et teose kontseptsiooni võis sama seeria teiste tööde põhjal teada saada.

⁴⁷ R. Llamas-Pacheco, Some Theory for the Conservation of Contemporary Art.– incca.org. 2020, https://incca.org/sites/default/files/field_attachments/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf (Vaadatud 31.12.23)

⁴⁸ C. Brandi, Theory of restoration, lk 51

⁴⁹ P. Laurensen, Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.– tate.org. 2006,

https://www.tate.org.uk/documents/427/tate_papers_6_pip_laurensen_authenticity_change_loss_conservation_time_based_media_0.pdf (Vaadatud 31.12.23)

⁵⁰ R. Llamas-Pacheco, Some Theory for the Conservation of Contemporary Art.– incca.org. 2020, https://incca.org/sites/default/files/field_attachments/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf (Vaadatud 31.12.23)

3.3.1. Kunstiteose interpreteerimine konserveerimise diskursuses

Autor on küll kõige otsesem sild kunstiteoseni, kuid ta pole ainuke ning samas tuleb teadvustada, et autor on paratamatult subjektiivne, mistõttu peab autori informatsiooni alati tõlgendama koos lisamaterjalidega sekundaarsetest allikatest ning arvamustega teistelt osapooltelt. Objektiivsuse osakaal läheb aina väiksemaks ning olulisemaks saab konserveerimise subjektiivsuse roll. Nii on saanud konserveerimise interpret, kes tegeleb tunnetuslike väärtustega ja konserveerimislahendused on muutumas tunnetuspõhiseks. Olulisel kohal on empaatiavõime, oskus teose ja autoriga kaasa mõelda ja olla loominguline. Tihti on konserveerimise paigutatud tõlkija rolli, kes on dialoogis looja ja loominguga, kunstiteadlaste ja kuraatoritega.⁵¹

Anu Põdra tööde puhul puudus ammendav dokumentatsioon, millele toetuda, mis tegid juhtumid keerukaks, eriti „Import-ja ekspordkottide” puhul, kus teos oli põhimõtteliselt materiaalselt vare. Hiljem tuli välja küll foto, millel oli teos vähem vare, kuid siiski juba lagunenu. Konserveerimise pidid interpreteerima ja subjektiivselt otsustama, mis on teose erinevad tähendustasandid ning kuidas need on seotud teoste asiste osade ning nende paigutusega ning kas see poollagunenud seisundis teos toimiks teosena.

Autori teadvustamata või kommunikeerimata jäänud tasandid peab samuti lahti mõtestama konserveerimise ning sellest tulenevalt ei pruugi lõplik konserveerimislahendus olla identne sellega, kuidas teos algelt välja nägi või kuidas autor seda vaimusilmas ette kujutas. Kuid interpreteerimise tulemusel saab jõuda konsensussele, et olenemata interpretatsioonidest ja muutustest kannab teos siiski oma tähendustasandeid. Vähemalt nendes diskursustes, kus interpreteerijad seda kunstiteost mõtestasid. Võimalik, et teadvustamata on jäetud kontseptuaalseid kui ka visuaalseid aspekte, kuid kui need on kättesaamatud sekundaarsetest allikatest ning autor pole ise neid sõnastanud, on pea võimatu nendeni ka jõuda. Selle tõttu on alati võimalus, et teost on mingitel tasanditel valesti interpreteeritud. Sellest hoolimata ei räägi me autentsuse kadumisest või teisest teosest, vaid pigem sellest, kui hea või halb oli interpretatsioon.

Kuid dokumentatsioonis peab olema kajastatud, et tegemist on interpretatsiooniga ning milline oli konserveerimise algpunkt ning millise info põhjal tehti valikud. See võimaldab tulevikus konserveerimist ning dokumentatsiooni ümber interpreteerida. Seda muidugi juhul, kui tehtud konserveerimistööd on tagasipööratavad, sest reversibiilsus annab võimaluse kunstiteost tulevikus taasinterpreteerida, lähtudes teose algpunktist, mitte

⁵¹ H. Hiiop, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod, lk 210-212

konservaatori hilisematest subjektiivsetest otsustest.⁵² Kvaliteete, mis teevad konkreetsest teosest autentse teose, on võimalik siis teises aegruumis uuesti hinnata ning konserveerimiskontseptsioonist ja dokumentatsioonist saavad kommentaarid, mis määravad ära, kuidas hetkelises kultuuriruumis mõistetakse konkreetse teose autentsust ja millised autentsuse kvaliteedid on olulisemad.⁵³

Seega teost „Import- ja eksportkotid” on võimalik konserveerida tagasi sellesse seisundisse, kus teos ei ole enam vare ning on teosena loetav, kuid see nõuab eelnevalt interpreteerimise akti ning julgust subjektiivsuseks.

⁵² L. Giombini, But is this really authentic? Revising authenticity in restoration philosophy.– academia.edu. 2018,

https://www.academia.edu/43306403/But_is_this_really_Authentic_Revising_Authenticity_in_Art_Restoration_Philosophy (Vaadatud 31.12.23)

⁵³ L. Giombini, But is this really authentic? Revising authenticity in restoration philosophy.– academia.edu. 2018,

https://www.academia.edu/43306403/But_is_this_really_Authentic_Revising_Authenticity_in_Art_Restoration_Philosophy (Vaadatud 31.12.23)

4. NÜÜDISKUNSTI SÄILITAMISE METOODIKA ARENG JA AJALUGU

Kaasaegse kunstipärandi säilitamine ja konserveerimine on valdkond, mis on arenenud alates 1960. aastatest tohutu kiirusega ning mis on suutnud läbida mitu erinevat olemuslikku faasi või etappi, enne, kui on jõudnud praeguste arusaamade ja metoodikateni. See küll ei tähenda, et see protsess oleks peatunud – kaasaegse kunsti konserveerimisteooriat kujundatakse pidevalt edasi. Kiire arengu põhjuseks võib tuua kunstipärandit koguvate institutsioonide ja konservatorite intensiivne rahvusvaheline koostöö – konverentsid ning infot jagavate kogukondade teke, mille viljadeks on erinevad andmepangad, dokumenteerimise, säilitamise ja konserveerimise juhendid, funktsioneerivad võrgustikud, artiklikogumikud jne. See tundub nüüdiskunsti olemust arvestades ilmselge ja ainuõige variant, sest kasvõi kaasaegsete kunstnike poolt kasutatavaid materjale on nii palju, et nende uurimisega ei jõuaks ainult institutsiooni või riigi piirides eriti kaugele (arvesse võtmata erinevaid filosoofilisi ja teoreetilisi lahendusi ning ettepanekuid).

Kaasaegse kunstipärandi konserveerimis- ja säilitamisteooria eraldumine traditsioonilise kunsti konserveerimis- ja säilitamisteooriast tuli vajadusest leida teistsugune metoodika, sest varasemad ei sobitunud enam nüüdiskunsti keeruliste kontseptuaalsete ideedega ega ka mitmekesiste materjalide pikaajalise ja jätkusuutliku hoidmisega.

Põhinen nüüdiskunsti konserveerimise metoodikate erinevate etappide kategoriseerimisel ja kirjeldamisel suuresti Hilka Hiiopi doktoritööle⁵⁴, kus sellest on konkreetne ja põhjalik kokkuvõte. Erinevate ajalooliste metodoloogiliste etappide kirjeldus jääb siin siiski põgusaks ja pigem konteksti loovaks, et paremini mõista, millised on uued tendentsid nüüdiskunsti konserveerimises tänases päevas, lisades enda isiklikke arvamusi.

4.1. 1960.–1980. aastatel – materjalitehniline/objektikeskne lähenemine

Kaasaegsed nüüdiskunsti säilitamise ja konserveerimise arusaamad ja lahendused hakkasid ilmet võtma 1960. aastatel, kui tekkis vajadus mõista ja dokumenteerida kaasaegsete kunstnike poolt kasutatud ebatavalisi materjale. Heinz Althöferi persoon on siin oluline, sest tema hakkas juba 1960. aastatel publitseerima nimetatud teemast artikleid, mille tulemusel avati 1976. aastal Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, mis oli Euroopa esimene 19.–20. sajandi kunstile keskendunud restaureerimisinstituut. Althöferi

⁵⁴ H. Hiiop, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod, lk 21-25

eestvedamisel korraldati ka 1970. aastate teises pooles konverentse, mis keskendusid kaasaegse kunsti säilitamisprobleemidele ja kaasasid spetsialiste erinevatest Euroopa riikidest.

Teise märgilise isikuna võib välja tuua Erich Gantzert-Castrillo, kes avaldas 1979. aastal andmepanga, mille sisuks olid nüüdiskunstnike täidetud ankeedid, mis sisaldasid kunstiteoste kohta käivat informatsiooni. Juba 1970. aastatel saadi aru, kui oluline on kaasaegse kunsti puhul konservaatoril töötada koos kunstnikuga ning see arusaam fikseeriti kaasaegse kunsti konserveerimispraktikasse. Projektid näitavad, et oli tekkinud vajadus andmete koondamiseks ja salvestamiseks, kuid need andmed jäid siiski suuresti materjalipõhiseks ning materjalist tulenevate kahjustuste keskseks. Nende aastakümnete konserveerimismetoodikat iseloomustab küsimus „kuidas” konserveerida.

4.2. 1980. aastate teisest poolest 1990. aastate teise pooleni – teoreetiline/filosoofiline lähenemine

Järgnevalt liikus nüüdiskunsti konserveerimine tehnilistest probleemidest edasi teoreetilis-filosoofilisele diskussioonile, mille keskmesse tulid küsimused „miks ja kas” säilitada. Peale konservaatorite ja kunstnike laienes nüüdiskunsti konserveerimine interdistsiplinaarsemaks alaks, kus mõtestamist vajasisid ka näiteks eetika, kunstipoliitika, juriidika jne.

Selle perioodi kulminatsioonina võiks esile tuua 1998. aastal toimunud konverentsi „Mortality Immortality. Legacy of 20th-Century Art”. Konverentsil olid konservaatorite kõrval esindatud ka kunstnikud, filosoofid, kuraatorid, muuseumide direktorid, kunstikolleksionärid jt teemaga seotud asjatundjad. Koondatud ettekannetest anti välja järgneval aastal üks fundamentaalsemaid artiklikogumikke nüüdispärandi kontekstis.

Suuremat osa artikleid ühendab ja iseloomustab küsimuste esitamine, millele autorid otseselt ei vasta, kuid kohati hõlmavad need endas juhtnööre, mis on saadud senisest nüüdiskunsti konserveerimise praktikast. Teoses tõstatatud küsimused polegi enamasti üheselt vastatavad, kuid loovad diskussiooni, mille põhjal sõnastada ühised ja rahvusvaheliselt mõistetud kaasaegse kunsti konserveerimise alused.

4.3. Alates 1997. aastast tänapäevani – metodoloogiline/strateegiline lähenemine

Kolmanda perioodi alguseks peab Hilikka Hiiop 1997. aastat, mil toimus konverents „Modern Art: Who Cares?“, millest 1999. aastal ilmus ka artiklikogumik. Konverentsi toimumise eelduseks oli 1995. aastal loodud „The Foundation for the Conservation of Modern Art“ (SBMK). Selle projekti raames loodi konserveerimiskontseptsioon kümnele teosele ja need taiesed saidki konverentsil toimunud diskussiooni lähtepunktiks.

Tänapäevane nüüdiskunsti säilitamise ja konserveerimise metoodika vormuski välja just sellest projektist, kus seoti kunstiobjekti tehniline pool kokku teoreetilise diskussiooniga ühtseks tervikuks. Projekti tulemusel töötati välja nüüdiskunsti konserveerimise mudelid, mis funktsioneerivad juhendina, kuidas konserveerida ja säilitada kunstiteost:

1. seisundi registreerimise mudel (condition-registration model)
2. andmete registreerimise mudel (data-registration model)
3. otsustusmudel (decision-making model)

Mudelid on napisõnalised, konkreetsete ning ei anna otseseid vastuseid konserveerimiseks, vaid pigem suunavad konserveerimistöde käiku ja protsessi, aitavad navigeerida nüüdiskunsti keerulises tähendustasandite meres ning jätavad palju ruumi konservaatori subjektiivsusele.

1999. aastal loodi INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), mis on globaalne, erialaspetsialistidest koosnev võrgustik, mille eesmärk on koordineerida rahvusvahelisi projekte ning toimida keskse andmebaasina, kus jagatakse ning koodakse nüüdiskunsti konserveerimise jaoks vajalikku informatsiooni, kirjandust, materjale jne.

4.4. Uued lähenemised. Post-strateegiline lähenemine/konservaator kui interpreet/konserveerimine kui meedium

Kui võrrelda viimase kümne aasta jooksul välja tulnud käsitlusi varasematega, võib täheldada nüüdiskunsti konserveerimisteoorias rahulikkust, kuid pidevat edasiarengut või ümbermõtestamist. Seda kinnitab ka 2019. aastal avaldatud uus otsustamismudel, mis on tegelikult eelmise otsustamismudeli jätk või põhjalikum versioon.⁵⁵ Neid muutusi ma ei peaks siiski puhtalt pärandi keskseks, vaid need on pigem seotud relevantsete temade ja muutustega ühiskonnas. Järgnevalt kirjutatu on suuresti minu isiklik arvamus/nägemus, mis

⁵⁵ Otsustamismudeli edasiarendamisest põhjalikumalt Lisa 1.

põhineb erinevate uuemate ja vanemate erialaste artiklite võrdlemisel tekkinud tunnetest ja mõtetest. Siinses mahus ei saa teemaga väga süvitsi minna, kuid artiklikogumikus „Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice”⁵⁶ on sarnaseid mõtteid, mis on põhjalikumalt avatud koos näidetega.

Traditsioonilise kunsti ja nüüdiskunsti eristamine

Kaasaegse ja traditsioonilise kunsti konserveerimise meetoodika lõi küllaltki jõuliselt 20. sajandi teises pooles lahku ning paljudes käsitlustes toonitatakse selgelt nende valdkondade erinevusi. See on arusaadav, sest läbi vastanduse saab eripärasid tugevamalt esile tuua. Sellest hoolimata leian, et neid kahte erinevat meetoodikat tuleks vaadata käsikäes ja leida kattuvusi (neid on palju), sest nii toetaks kaasaegse kunsti konserveerimisteooria traditsioonilise kunsti konserveerimist ning mõtestamist, ja ühtlasi ka vastupidi.

Põhiliselt on välja toodud, et kaasaegses kunstis kasutatakse ebatraditsioonilisi materjale ning eriti olulised on assotsiatiivsed, kontekstuaalsed ja performatiivsed jms kvaliteedid, mida teadmata ja säilitamata ei saaks kunstiteosed toimida. Selle tõttu on ka nüüdiskunsti konservator kohustatud võimalikult palju neid aspekte dokumenteerima ja säilitama, kuniks autor ja/või tema lähedased on veel elus ja kuniks need seosed täna ja praegu veel alles on. Traditsioonilise kunsti puhul on aga sellised kvaliteedid tihti kadunud või me lihtsalt ei taju neid enam, sest ajalugu või distants on teoselt need ära võtnud. Selle tõttu on suuresti alles vaid materia ja me klammerdume sellesse, aga see ei tähenda, et neid kvaliteete teoses potentsiaalselt ei oleks või et neid ei saaks tagasi anda. Teoreetilisel tasandil tegeleb sellega kunstiajalugu, kuid see jääb vaid mõtestamiseks ning järeltõlge enamasti ei rakendata füüsilisele ruumile ja/või teosele. Ja enamasti ongi see peaaegu võimatu või hoomamatult ressursirikas. Siin tuleb esile ka teine probleem – andes teosele tagasi mittemateriaalsed kvaliteedid, võib ta muutuda taas dünaamiliseks ehk võib tagasi saada oma funktsionaalsuse või kasutusviisi, algse asukoha või kasutajad jne. Nii kahjustuks teos aga kiiremini ning ei ole enam igavene, nagu museaalne mõtlemine konservatori tegevusest ootab. Et teose materjal saaks säilida võimalikult autentses seisundis, võtame talt ära võimaluse olla dünaamiline – kasutatav, efermeerne, variatsioonide või muutustega, mida ta algselt oli. Nüüdiskunsti puhul oleks see aga täielik teose lõhkumine, kui me eeldaksime mittemateriaalsete kvaliteetide arvelt, et teos n-õ igaveseks jääks. Traditsioonilise kunsti

⁵⁶ Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice. Toim: R. van de Vall, V. van Saaze. Cham: Springer, 2023.– springer. 2024, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-42357-4?page=1#toc> (Vaadatud 27.01.2024)

puhul oletame, et teose materiaalsus räägib iseenda eest, kuid nüüdiskunsti mittemateriaalseid, performatiivseid, dünaamilisi omadusi hoiame, ja kohati isegi fetišeeritult. Siit tuleb esile ka teine äärmus – nüüdiskunsti puhul on normaalne teose materiaalsust muuta või uuendada, et ta endiselt kannaks olevikulisi kontekstuaalseid tasandeid ja ei mõjuks ajaloolisena.⁵⁷

Traditsioonilise pärandi säilitamisel võiks rohkem mõelda mittemateriaalsete kvaliteetide ning teose elukaare peale, et panna ta jutustama lugu. See oleks autentsuse stratigraafiales mõeldes kunstiteose suhtes isegi ausam, kui loota sellele, et puhtalt materiaalsus ja lisatud teooria annavad teose mitmekülgset olemust edasi. Nüüdiskunsti puhul võiks aga mõelda sellele, et kõiki tähendustasandeid pole kunagi võimalik kaardistada ning tunnetada, mistõttu võiks autentse mateeria suhtes olla lugupidavam ning lasta teosel olla – ehk siis – muuta teoseid vähem ja lasta elukaarel tekkinud kahjustustel mateeriasse jääda. Nüüdiskunst ei pea tingimata olema ideaalseisundis, et endiselt toimida teosena. Teose mateeria räägib rohkem, kui me oletame, ning tihtipeale võib olemas olla võimalus teost toetada pigem teoreetilisel tasandil või installatiivselt, kui et viia muutusi sisse materjali.⁵⁸ See viib meid sujuvalt järgmise idee juurde.

Konserveerimise subjektiivsus

Nüüdispärandi kontekstis on metodoloogilist meetodit kasutav konservaator olnud tihti ka interpreeterija rollis, kelle subjektiivsus määrab konserveerimislahenduse. Ka Hilikka Hiip on kirjutanud oma doktoritöös, et „Siiski peegeldab iga säilitamis- ning konserveerimisotsus ajastu trende, teadmisi, kultuurikonteksti ja konservaatori subjektiivsust – paradoksaalselt seda enam, mida vähem on ajalist distantsi hinnata „tegelikke” väärtusi.”⁵⁹ Kuid selle väite sügavust on tabatud alles küllaltki hiljuti. Pip Laurenson kirjutab 2006. aastal avaldatud artiklis⁶⁰ (kus ta keskendub küll installatsioonikunstile), et enne tuleb mõtestada teose tuumik ja sellest tuumikust lähtuvalt tuleks luua konserveerimiskontseptsioon või taasesitus

⁵⁷ C. Tom, When Old Was New: Rethinking Traditional and Contemporary Art and Their Paradigms of Care.– Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice.– springer. 2024, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-42357-4_5 (Vaadatud 27.01.2024)

⁵⁸ M.V. Noronha, No Longer Artwork.– Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice.– springer. 2024, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-42357-4_7 (Vaadatud 27.01.2024)

⁵⁹ H. Hiip, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod, lk 204

⁶⁰ P. Laurenson, Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.– tate.org. 2006, https://www.tate.org.uk/documents/427/tate_papers_6_pip_laurenson_authenticity_change_loss_conservation_time_based_media_0.pdf (Vaadatud 31.12.23)

(insatallatsioonide ja *time-based* kunstiteoste puhul on pikalt räägitud teose installeerimisest kui taasesitamise või taasloomest). Teose tuumik või olemus ei ole aga iseseisev asi, vaid seda mõjutavad ka kultuuriruum või kontekst, kus seda mõtestatakse. Teose identiteet ei ole kunagi objektiivselt vaadeldav, ükskõik kui teaduslikult või kõikehõlmavalt seda ka ei tehta, vaid on seotud indiviididega, kes interpreteerivad ja representeerivad.⁶¹ Võib-olla tuleks lasta kunstiteosel olla, mis ta on, ja konserveerides mitte pidevalt määrada seda oma paratamatu subjektiivsusega, mida tegelikult mitte kunagi enam materjalist välja ei saa. Kaasaegne kunst vajab ka kaasaegseid konserveerimis-, kureerimis- ja eksponeerimislahendusi, millest tuleks jätta kõrvale arusaam, et on olemas objektiivselt ideaalne ja oma valmimise hetke külmutatud kunstiteos – olgu see siis materiaalsuse või sisu tasandil.

Konservaatori subjektiivsus, mida mõjutavad ka keskkond ja üldised ühiskondlikud arusaamad, jääb teosesse peale konserveerimist sisse ja hakkab mõjutama seda, kuidas ja mida me teoses näeme. Selle tõttu peaks konservaator võtma vastutuse kollektiivse mälu ning narratiivide ees, mida me objektidele omistame. Konservaator valib need kvaliteedid, mida teoses säilitada, esile tuua, lasta kaduda või varjuda. Passiivselt ja kollektiivselt tunnustatud reaalsust on lihtne representeerida, aga tegelikult tuleks identifitseerida mure- ja kitsaskohad ning luua pinnas potentsiaalseks ühiskondlikuks muutuseks. Seega tuleks olla ettevaatlik ja mõelda põhjalikult läbi, mis on need ideoloogiad ja arusaamad, mida me konserveerimises edasi anname. Ja mis on see taak, mida läbi konserveerimise kinnistame.

Konserveerimine kui meedium

Teades, et konserveerides jääb konservaatori jälg paratamatult kunstiteosesse sisse (kas siis vaimselt ja või materiaalselt), siis selle asemel, et püüda saavutada täielikku teaduslikku objektiivsust või neutraalsust, võiks mõelda konserveerimise kui meediumi peale. Nagu on maalikunst, skulptuur või graafika on erinevad meediumid, on ka konserveerimine üks viis, kuidas loomingut viljeleda. See ei tähendaks reproduktsioonide tegemist või teose muutmist enda suva järgi – erialane eetika ja arusaamad jäävad samaks ning tehnilised uuringud oleksid endiselt tohutult olulised, kuid paradigma muutuks. Et oleks julgust olla mängulisem ning leida teose autentsuse stratigraafiat austades uusi konserveerimis- ja eksponeerimislahendusi, mis laseks teosel veelgi rohkem või põnevamalt rääkida, kui puhtalt füüsiliselt autentne vorm või autentne vorm sisu järgi. Teoses saab tänu konserveerimisele esile tuua näiteks tema

⁶¹ B. Castriota, The Enfolding Object of Conservation: Artwork Identity, Authenticity, and Documentation.– Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice.– springer. 2024, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-42357-4_4#Sec3 (Vaadatud 27.01.2024)

asukohaspetsiifilist ajalugu. Ajalooline sündmus või sündmused ei oleks sellisel juhul vaid osa taise elukaarest, vaid teos ise ka presenteeriks seda, jutustaks kindlat narratiivi.

Konservaatorite ajalooline suhtumine on olnud, et me peame olema nähtamatud. Aga võibolla enam ei pea. Usk objektiivsusesse on kadunud ning kui me juba tegutseme subjektiivselt, siis peaks meil olema julgust oma subjektiivsust rakendada. Me oleme ju osa selle töö elukaarest ja miks peaks seda varjama või üritama peita objektiivsuse taha. Olla teadlik, aus ning avatud oma subjektiivsuse osas.

Printsiipide voolavus

Juba selle peatüki sees on olnud endale vasturääkimisi, mis illustreerib hästi seda, et konserveerimise teoreetilisi meetodeid ja võimalusi on tohutult palju, mis võivad üksteisele isegi vastanduda. Võimalik, et kuna usk objektiivsusesse on suuresti kadunud, on iga meetoodika või konserveerimisvõimalus muutunud õigeks. Küsimus ei ole enam, millist printsiipi peab konserveerimisel kasutama, vaid millises olukorras millist printsiipi kasutada.

5. KOLME ANU PÕDRA TEOSE KONSERVEERIMINE

Järgnevas peatükis kirjeldan ja avan Anu Põdra (1947-2013) teostele „Import-ja eksportkotid”, „Käekott” ja „Oksaaugud” tehtud konserveerimistöid ning sellele eelnenud mõtestamise ning informatsiooni kogumise protsessi, põhinedes CICS’i otsuse langetamise mudelile.⁶²

Kuna kõik kolm teost tulid Anu Põder Estatest, mille esindajaks on Valge Kuup, ja läksid Anu Põdra isikunäitusele, mis toimus 2024. aastal Šveitsis Suschi muuseumis, siis teoste-üleselt kattuvad konserveerimisprotsessi asjaolud, eesmärk ja huvirühm. Selle tõttu avan lähtekoha üldistavalt, kirjeldatu kehtib kõigi kolme teose puhul, kuid ülejäänud otsuse langetamise etapid on lahti kirjutatud iga teose puhul eraldiseisvalt, iga teos omaette peatükina.

Lähtekoht

Kõik kolm teost sattusid huviobjektiks, sest need olid valitud 2024. aasta jaanuaris Suschi muuseumis toimuvale Anu Põdra isikunäitusele. Anu Põder Estate⁶³, näituse kuraator Cecilia Alemani ja Valge Kuup soovisid, et teosed saaksid värskema ilme, sest nad olid aja jooksul kahjustunud ning määrdunud. Soov oli teosed konserveerida eksponeeritavasse seiskorda ja võimalikult originaalilähedaseks. Põhiliselt tegelesid teoste konserveerimisega Ekke Janisk ning juhendaja Hilka Hiiop, kuid pidev suhtlus toimus ka Berit Teeääriga, kes esindas Anu Põder Estate’i ning aitas Anu Põder Estate’i tehniliste ja juriidiliste küsimustega. Suheldi ka teiste inimestega, kes on Anu Põdra teostega töötanud, kuidpigem selleks, et rääkida Põdra kasutatud materjalidest ning loomingust laiemalt. Töö toimus Naked Islandis 2023. aasta suvel ja sügisel. Teoste konserveerimiskontseptsioonid fikseeriti Beriti, Hilka ja Ekkega. Teoste konserveerimisest ja mõtestamisest kasvas välja Ekke Janiski bakalaaurusetöö.

5.1. „Import- ja eksportkotid”

Andmete registreerimine

Teos „Import- ja eksportkotid” valmis 2001. aastal ja koosneb vähemalt seitsmest sama kujuga, kuid natuke erinevast leidobjektist kilekotist, mille keskele on õmmeldud tamiiliga abstraheeritud inimese kujutis, mida on moonutatud. Kilekottide täpne arv on teadmata, sest

⁶² CICS’i otsuse langetamise mudel on põhjalikult lahti seletatud Lisa 2.

⁶³ Anu Põder Estate on Põdra perekonna loodud ühing, mille eesmärgiks on esindada ja säilitada kunstniku loomepärandit.

seitse kilekotti on praegu füüsiliselt alles, kuid konserveerimisprotsessi käigus avastati fotosid mõnest kotist, mille olemasolu ja asukoht on hetkel teadmata. Kõikidel kottidel on inimese keha vorm sinna kõigepealt sisse venitatud, kuid pärast seda, olenevalt kotist, on inimkeha erinevalt moonutatud. Mõnel katki lõigatud, mõnel torgatud, osadele kive või liiva sisse pandud. Konserveeritavaks huviobjektiks oli üks „Import- ja eksportkottide” teose kilekott ning selle konkreetse kileinimese kehaga polnud kunstnik eriti manipuleerinud, oli üksnes liiva sisse valanud. Selle kilekoti number on 7. Kilekott on alt tamiiliga kinni õmmeldud ning koti ülemistes nurkades on tamiiliga tehtud konksud, mille abil teost eksponeerida. Töö on 50 cm lai, 76 cm kõrge ja umbes 2 cm sügav. Abstraheeritud inimkujutise ümber on kaks rida õmblusauke, kuid tamiili leiab vaid inimkeha poolsematest õmblusaukudest. Varasematest sekkumistest ei ole teada.



1. „Import- ja eksportkott” nr 7, mis on hetkel huviobjektiks. Pilt on tehtud 2009. aastal, kui toimus fotosessioon raamatu „Anu Põder” jaoks.

Teost on eksponeeritud 2018. aastal Berliinis näitusel „Chthonic Rift”, mis toimus Kraupa-Tuskany Zeidler galeriis ja 2019. aastal Pori kunstimuuseumis näitusel „Be Fragile Be Brave”. Mõlemal juhul pole teoses „Import- ja eksportkotid” nr 7 kilekotti eksponeeritud, kuna see oli olnud liiga halvas seisukorras. 2009. aastal ilmunud raamatus „Anu Pöder” on nr 7 kilekotist pilt, kus on teost näha terviklikumas seisukorras.

Anu Pöder räägib põgusalt sellest teosest 2008. aasta videointervjuus. Seal ta ütleb, et kilekottides oli ta väetist ostnud ja nii ta need endale sai. Täpsem päritolu on teadmata. Samuti on tuvastamata liiva päritolu ja koostis.

Nagu fotodelt näha, on ühte ja sama tööd ka mitut erinevat moodi eksponeeritud – ühel juhul seinast eemal, nii et kilekotid ripuvad laest ning valgus paistab neist läbi. Ning järgmisel korral on kilekotid installeeritud vastu seinu. Põdra enda seisukohta arvestades, et valgus paistab neist läbi, oleks õigem eksponeerida neid seinast eemal.⁶⁴



2. „Import- ja eksportkotid” 2019. aasta näitusel „Be Fragile, Be Brave” vol 2, Pori Kunstimuuseumis.

⁶⁴ EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga



3. Teos „Import- ja eksportkotid” 2018. aastal näitusel „Chthonic Rift”, galerii Kraupa-Tuskany Zeidler, Berliin.

Teose seisundi registreerimine

Liiv oli kotis laiali läinud, enamus polnud isegi enam keha piirides, vaid koti põhjas ning eraldiseisvas karbis hoiul. Mõni keha piirjooni kujutavatest õmblustest oli eemaldunud. Samuti oli lahti koti, kujutise pea ja kõhu ülemine osa – tamiil puudus, kuid õmblemisest jäänud augud olid olemas, mis viitab, et potentsiaalselt oli ka nendelt kohtadelt õmmeldud. Kehal oli mitu kohta, kus õmblusaukude vahe oli liiga suur ning nende vahelt voolas liiva välja. Samuti voolas liiv välja koti alumistest nurkadest. Kilekott oli seestpoolt määrdunud, osad kohad pruunikas-oranži värvi. Keha vasakul õlal oli suur rebend või auk, mis oli seal ka juba 2009. aasta fotol. Täpne plastiku ja tamiili materjal on teadmata. Kotil puudusid plastikule omased vananemise ja fotokeemiliste kahjustuste tunnused – kolletumine ja hapraks muutumine.



4. Kilekott nr 7 enne konserveerimist.



5. Rebend õlal 2023. aastal.

Kunstiteose tähendus/sõnum

2008. aastal loodud kunstniku videointervjuu on kõige otsesem tähendustasandite dokumentatsioon, mis „Import- ja eksport kilekottidest” on. Kuna teos ei ole osa Põdra loomingu põhilisest kaanonist, ei ole seda liiga põhjalikult mõtestatud.

Kottides oli Põder väetist ostnud ning nendele on tekstid peale trükitud, mida kunstnik „osaliselt tagasi pesi”⁶⁵. Ömmeldud ja venitatud kilekoti sisemusse tekib inimese ruum, mis imiteerib koos sisse lisatud materjaliga vaakumisse pakendatud kaupa. „...nagu poodides pakendatakse neid nagu suhkru pakke ja et selle kile sisse jääb see niisugune nende kottide vorm, igasuguste pakendite, pudelite vorm.”⁶⁶ Intervjuus jätab Põder konkreetsed tähendustasandid kõrvale ja kirjeldab teostusprotsessi ning kilekoti-valguse dünaamikat. „...mind võlus see, missuguse graafika see liiv jättis selle, selle koti õmbluste ja figuuri sisse. Kuidas see liiv nagu kumas läbi vastu valgust. ...vahel sa kaldud asja sisu poole aga vahel haarab sind puhtalt vormiline külg.igauhel on oma isiklik pakend ja isiklikud kirjad ja et me mahume, terve me elu mahub ikkagi sinna ühte pakendisse. ...literatuursetl võib seletada igat moodi, aga ma, mu keel kunagi ei painu neid asju literatuursetl seletama. Et igauks võib seletada nagu ta tahab, aga kui asi on nagu vormiliselt täiuslik, et ta siis nagu avab niipalju liine...”⁶⁷

Põder jääb kirjelduses üldiseks, usaldades vaataja isiklikku empiirilist kogemust. Teose ajastu konteksti, kunstniku intervjuud, erinevate autorite artikleid, kunstiteadlaste tekste ning autori loomingut laiemalt kombineerides võib sellele lisada ka teisi tähendustasandeid, kuid need on puhtalt minu interpretatsioon.

Pealkiri „Import-ja eksportkotid” ja kilekotid, millest tööd on tehtud ja mis on päriselt kaupa vedanud, viitavad sellele, et inimkehad nende sees on kaup – see on müüdav, objektiseeritud. Teos on valminud 2001. aastal, mistõttu saab töö pealkirja ja kilekotte seostada taasiseseisvunud Eestis vohanud kauboikapitalismiga. Ühesugused standardiseeritud kehad kilekottide sees kujutavad individuaalsuse kadumist, produktistamist, objektiseerimist. Kuna kehad kilekoti sees on androgüünsed, saab seda vaadata nii poliit-sotsioloogilises, kuid ka feministlikus diskursuses, kuhu suur osa Põdra töödest ka asetatakse.

Põdrale on omane kasutada vastanduvaid materjale, mis tekitavad kontraste, koti nr 7 kontekstis liiv, mis on raske, lõputult säiliv ja stabiilne materjal koos hapra ja läbipaistva kilekotiga. Niimodi tekib teostes pingestatus. Kujutatud kehad ei ole mõeldud ainult vaatama

⁶⁵ EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga

⁶⁶ Samas

⁶⁷ Samas

ja mõtlema, vaid ka tajuma ja tunnetama. Meie endi keha individuaalne tajus ja füüsilisus peegeldub ning suhestub Põdra poolt manipuleeritud kehadega plastikkottides. Fragmentaarsus, katkisuus, haprus ja sisemine raskus on võtmesõnad. Põdrale on omane tegeleda inimese ebamugava empiirilise kehalise kogemusega, keha vangistatusega ja nendest pingelistest seisunditest tuleneva ängiga.

Seega kujutab teos ka indiviidi objektistamist ning standardiseerimist. Toimugu see vabatahtlikult läbi ühiskondlike normide või läbi subjekti silmade, kes näeb kotil kujutatud indiviidi refleksioonina. Kujutatust on saanud hoopis produkt, millel on rahaliselt mõõdetav väärtus ning ei midagi rohkemat, mis teda eristaks, kui välja arvata enesetunne, füüsilise keha mina ja siin ka kogemus, mis on küll teose vaatajale nähtav, kuid siiski individuaalselt empiiriline ning anonüümne. Janu ja valu on kõikidel üks, kuid kõik on oma samasuguses individuaalsuses seda iseseisvalt läbi elamas, iialgi jagamata või kommunikeerimata, mõistmata kui erinevad me tegelikult oleme, mõistmata kui sarnased meie kogemused tegelikult on.

Diskrepants

Algselt oli huvigrupp ühel meelel, et teose seisundi ja sisu vahel on tõepoolest vastuolu. Kotti nimetati ka vareks, sest algselt poldud teadlikud üheski fotost, kus kott nr 7 oleks mingilgi määral terviklikum. Kilekott nr 7 oli enne konserveerimistõid alles jäänud kottidest ainuke, mille seisukord oli võrreldes algse välimusega nõnda palju muutunud. Põhiline vastuolu oli selles, et inimfiguurist ning kotist oli liiv välja valgunud, kilekott ise oli endiselt terve ning inimfiguur loetav. Kuna Põder oli iga koti ja figuuri läbi erinevate kahjustuste ja sisse pandud esemete omanäoliseks teinud, siis tundus loogiline inimfiguuri võimalikult algne iseloom taastada. Lisaks mõjus kotis laiali valgunud liiv segavalt ning tähelepanu tõmbavalt. Kui teistel kottidel oli inimfiguuri piirjoon selge ning kehast väljapoole jääv ala puhas, siis nr 7 kotil mitte, mis vähendas objekti kui produkti tunnetatavust. Samuti oli kadunud koos inimkeha sisese liivaga inimkeha ebamugavuse representatsioon ja empiiriline tunne.

Konserveerimise võimalused

- 1) Kilekott nr 7 jääb sellisesse seisu nagu ta on.
- 2) Inimfiguuril ja koti alumistel servadel parandatakse lahtised õmblusaugud.
- 3) Inimfiguuril ja koti alumistel servadel parandatakse lahtised õmblusaugud ning liiv lisatakse tagasi, põhinedes 2009. aasta fotole.

- 4) Inimfiguuril ja koti alumistel servadel parandatakse lahtised õmblusaugud ning liiv lisatakse tagasi, põhinedes põhiliselt 2009. aasta pildile, kuid selleks hetkeks juba koti põhja vajunud liiva ei asetata koti põhja tagasi.
- 5) Inimfiguuril ja koti alumistel servadel parandatakse lahtised õmblusaugud ning liiv lisatakse tagasi, põhinedes põhiliselt 2009. aasta pildile, kuid lisades põhja vajunud liiva inimfiguuri sisse, põhinedes interpretatsioonile ning konservaatori subjektiivsusele.

Konserveerimisvõimaluste kaalumine

Huvigrupp oli algusest peale üksmeelel, et koti nr 7 võiks taastada võimalikult originaalilähedaseks. Lõpuni jäi üks küsimus, kas õige oleks liiv asetada 2009. aasta pildi järgi, kui see seisukord oli juba kahjustunud. Kuid kui asetada liiv kuidagi teisiti, tunduks see liigse fiktsioonina. Ka autor pole öelnud, kas liiva täpne asukoht on teose sisu jaoks oluline või sobib ka kerge interpretatsioon. Siiski sooviti pigem jääda ettevaatlikuks ja vältida teose määrimist liigse subjektiivsusega. Võimalus oleks olnud ka teose seisukord jätta täielikult samaks või ainult stabiliseerida, kuid nagu varasemad näitused näitasid, ei tahetud varemestunud seisukorras teost näidata ning kott ootas konserveerimist.

Konserveerimise/säilitamise strateegia

Kuna kott nr 7 oli ajaga kaotanud algse välimuse ning seda peeti eksponeerimiskõlbmatuks, otsustati see konserveerida võimalikult originaalilähedaseks, mis praktikas tähendab taastamist 2009. aasta pildi eeskujul. Inimfiguuril ja koti alumistel servadel parandatakse lahtised õmblusaugud ning liiv lisatakse tagasi, tuginedes põhiliselt 2009. aasta pildile, kuid selleks hetkeks juba koti põhja vajunud liiva ei asetata koti põhja tagasi. Samuti puhastatakse kotti ka seest, et ta ei paistaks liiga räpane ja et seal poleks liigselt segavat müra.

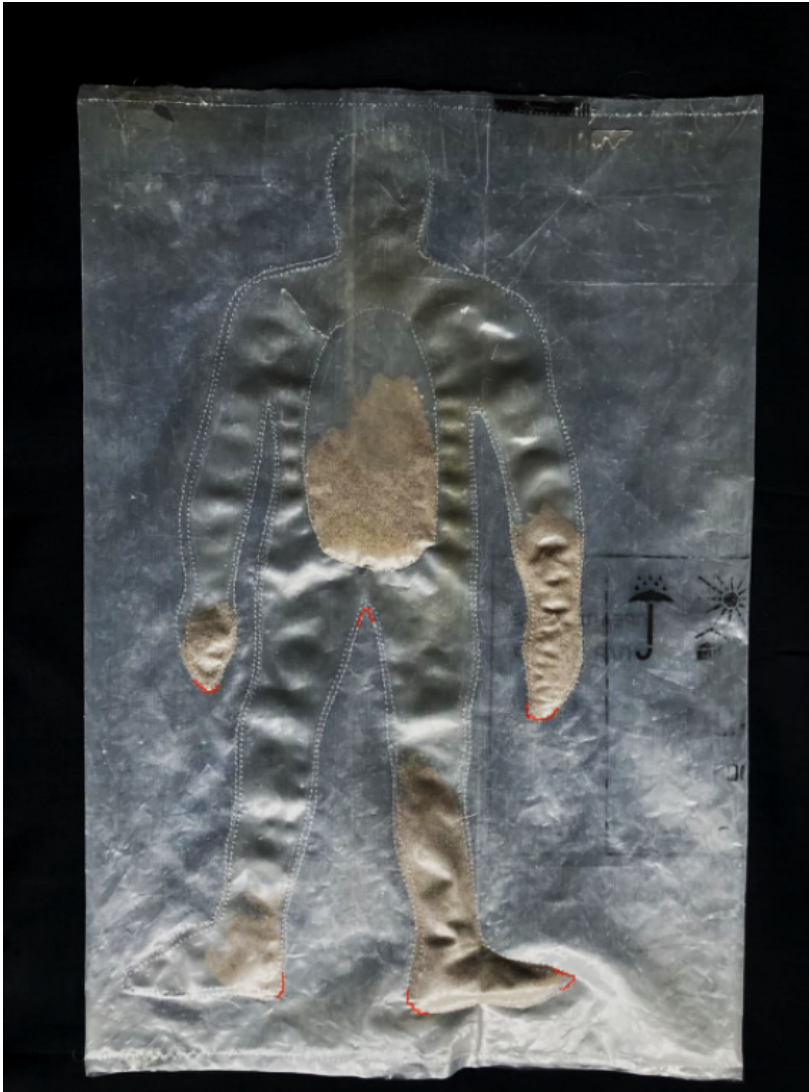
Konserveerimiskontseptsiooni rakendamine ning selle hindamine

Puhastamine

Kotist kallati liiv ettevaatlikult välja. Suuremad kinni jäänud tükid eemaldati peenikese traadi abil, millega nad tõmmati peast välja. Ilma kotti või tamiiliõmblusi lõhkumata ei saanud kotti korralikult lahti, seega seest tehti puhastust ainult sealt, kuhu harjaga ulatus ning tamiili ei eemaldatud. Pinnapuhastus toimus pehme harjaga, eemaldades pinnalt liigse tolmu.

Õmblemine

Mõnes kohas oli alguses õmbluses kahe õmblusaugu vahel liiga suur vahe, ning sealt voolas liiva välja. Samuti oli mõnes kohas tamiil lihtsalt kadunud. Fikseeriti kohad, kus selliste aukude tõttu liiv välja jookseb. Need õmmeldi üle niidi ja tamiiliga. Konserveerimistöodes kasutatud tamiil oli originaalist veidi suurem ning lahtised tamiiliotsad fikseeriti omavahel umbsõlmega teose tagaosas.



6. Punasega on märgitud uuesti õmmeldud kohad.

Liiva tagasi panemine

Liiva asukoht kehas fikseeriti pildi alusel ning tõsteti väikese, kuid pika lusika abil tagasi õigetesse kohtadesse. Kotti pidi kohati tõstma ja kallutama, et liiv õigetesse kohtadesse vajuks. Osa liiva jäi alles Valge Kuubi stuudiosse, mida saab tulevikus potentsiaalselt kasutada, kui peaks midagi juhtuma.



7. „Import- ja eksportkotid” kott nr 7 peale konserveerimist.

Konserveerimise hetkel sujusid kõik etapid ning õmblused hoidsid. Kuna teos läks kohe pärast konserveerimist näitusele, siis on raske öelda, kas konserveerimine on olnud edukas ning täpsema hinnangu saab anda alles siis, kui teos on tagasi Eestis. Kõige suurem hirm on see, et lisatud õmblused tulevad ajapikku lahti.

Anu Põdra perekonnaga tehtud intervjuus arutati ka selle üle, et kilekotid peaksid saama endale uue eksponeerimislahenduse. Riputamiseks mõeldud tamiilid rebivad kilekotti katki ning sikutavad kilekotti nii et kilekott tõmbab kortsu. Lahendusena pakuti kilekoti taha panna toetus, mis ühtlustaks riputatud koti massi, hoiaks kotti voltimise eest ning mida saaks kasutada riputamismehanismi kinnituskohaks.⁶⁸

⁶⁸ Autori intervjuu Anu Põdra perekonnaga KUMUs 24.04.2024. Audiovisuaalne materjal autori valduses.

5.2. „Oksaaugud”

Andmete registreerimine

Teos koosneb kahest erinevast *ready-made* pingist, mille oksaaukudesse on modelleeritud krundi, papi, traadi ja liimiga inimese selgrootülid. Pikema pingi pikkus on 255cm, laius 25cm ja kõrgus 45cm. Lühema pingi pikkus on 246cm, laius 28cm ja kõrgus 46cm. Osade selgrootülide vahel on sarnasusi, kuid siiski on igaüks unikaalne. Selgrootülide papimass on värvitud kollakas-helerohelise tooniga ning peale on lisatud läikiv klaasjas kiht (epoksiidvaik?), mis on värvitud sarnase kollakas-helerohelise tooniga. Osadele selgrootülidele on pandud puidu ja papimassi kontaktkohale krunti. Osadele lülid, millel papimass on pingipinnast kõrgemal, on krunt lisatud toetuseks kõrgema osa alla. Lüli papimassi on seest toetatud traadiga. Pikemal pingil on 10 selgrootüli ning 2x2 diagonaalset pingijalgade toetust, millest üks on jala küljest lahti. Pingi all on mitu rida läbipaistvat teipi.



8. „Oksaaugud”

Väiksemal pingil on 6 selgrootüli ja mõlema jala kohta on ainult üks diagonaalne toetus. Ühe jala tapid on kulunud ning jalg liigub üles-alla ning ühe jala peal on kolm triipu valget värvi. Mõlema pingi puit on kohati katki ning muljutud. Töö valmis 2003. aastal ning oli

samal aastal esmakordselt eksponeeritud näitusel „Mina ja tema II” Deco galeriis. Anu Põdra kodulehel on teosest kaks pilti, mille on tehtud Dénes Farkase ning nendelt on näha, et pingid on eksponeeritud kõrvuti paralleelselt nii, et selgrootüli otsad vaatavad üksteisest eemale. Tundub, et osadele lüliledele on tehtud hiljem jooksvalt parandusi, lisades toetuseks või pragude katteks krunti. Ühele lülile on tükk papimassi hiljem tagasi liimitud.



9. Paremal pool on tükk selgrootüli tagasi liimitud. Seda saab lugeda murdumisjäljelt.

„Oksaaugud” on töö, millest ei õnnestunud leida ühtegi ammendavat analüüsi. Paaris arvustuses viidatakse sellele kui *ready-made* pingile, mis on ajahambust puretud⁶⁹ ja jäädvustab minevikuseisundeid⁷⁰. Ka Anu Põdra 2008. tehtud intervjuus viidatakse sellele tööle vaid viivuks ning sedagi vormi ja materjali tunnetuse kontekstis. „Paljudel kuidagi on nii, et nad kujutavad ette ja kohe teevad, aga mul tuleb kõik läbi materjali. Materjali katsetades ja proovides. Mul tekkis mõte, kuidas ma need lülid panen, aga kui ma hakkasin neid niimoodi tegema nagu ma mõtlesin, siis see oli midagi muud. Et koostöös materjaliga läks see asi hoopis teisiti ja paremini, kui ma olin mõelnud.”⁷¹ Pingid on pärit Põdra kodukohast Põlvamaalt.⁷²

⁶⁹ T.Kändler, A. Juske, U. Kook, Mida Minal Temale öelda.– Eesti Ekspress 14.12.2005, <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/69081505/mida-minal-temale-oelda> (vaadatud 10.04. 2024)

⁷⁰ Anu Põder 17. XI 1947 – 17. I 2013.– Sirp 25. 1. 2013, <https://dea.digar.ee/?a=d&d=sirp20130125.2.15.1&e=-----et-25--1--txt-txIN%7ctxTI%7ctxAU%7ctxTA-----> (vaadatud 10.04. 2024)

⁷¹ EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga

⁷² Autori intervjuu Anu Põdra perekonnaga KUMUs 24.04.2024. Audiovisuaalne materjal autori valduses.

Teose seisundi registreerimine

Objekti puidupinnal on täkkeid, muljumisi, plekke ning mõned konstruktsioonilised jupid on omavahel lahti. On näha, et tegemist on olnud utilitaarsete objektidega, mis on leidnud endale kunstilise *ready-made* objekti kasutuse. Puidust osa ei ole puhastatud ega parandatud. Selgrootülidel oli suuremaid ja väiksemaid papimassi kadusid, pragusid ja irduvat värvikihti. Traat oli paberimassi sees hakanud roostetama ning selle tulemusel paberimassi kahjustanud. Kahe pingi peale oli kolmel selgrootülil suuremad kahjustused, kus suur osa selgrootulist oli eemaldunud ja kolmel selgrootülil olid suuremad praod ja pisemad tükid lahti. Lisaks oli veel selgrootülisid, kus oli pisemaid vigastusi, nagu näiteks värv lahti koorunud, eemaldunud või pragunenud. Kahe selgrootüli lahti tulnud tükid olid osaliselt säilinud ning hoiustatud karbis.





10. Mõned konserveerimistööde eelsed kahjustused: kaod ja praod.

Kunstiteose tähendus/sõnum

Pinkide seisukorrast tulenevalt on neis aimata inimese kohalolekut, puudutust – sisuliselt füüsilist dokumentatsiooni nende kunagisest olemasolust, nende kes neil kunagi istunud. Nad logisevad, on katki ning nende pealt võib leida värviplekke ja teipi. Pinkidesse on talletunud läbi kasutuse inimese kunagine kohalolu. Paljud Põdra mäluga tegelevatest töödest on olnud kodutalust leitud *ready-made* objektid ning sama on ka pinkidega. Sellisel juhul on need pingid, kus tema sugulased ja perekond on kunagi istunud, mis annab tööle veel tähendustasandeid juurde – see muudab pingid Põdrale väga isiklikuks ja asukohaspetsiifiliseks.

Seega võib öelda, et teos on pieteeditundeline, mälestades ja mäletades lähedasi, perekonda, tõstes samal ajal esile aja lineaarsuse ja selles eksisteeriva punase niidi, mis õmbleb kõik eraldiseisvad hetked või elud omavahel kokku. Sellest hoolimata on töö ka vägivaldne, pookides omavahel kokku kaks täiesti erinevat organismi – puidu ja inimese. Töös on kohal ka tugev surmaaisting, mida äratavad pinkide seisukord ning selgrootülid.

Diskrepants

Põhiline konflikt teose tähenduse ja seisukorra vahel oli see, et osad selgrootülid olid katki. Nad olid siiski selgrootülidena tuvastatavad, kuid tekitasid liigset müra ja tõmbasid tähelepanu. Kõik selgrootülid on vormilt küll erinevad, kuid visuaalselt või koloriidis

sarnased, katkiste selgrootülid murdumiskoht oli aga silmatorkavalt teise koloriidi ning tekstuuriga – selles oli näha sisemist papimassi.

Pingid on füüsiline ruum, kuhu on salvestunud interaktsioonid kunagiste inimestega, kes on nüüd lahkunud ning selgrootülid kujutavad neid inimesi. Kulumist, elukaart ja ajalugu kannavad puupingid, kuid selgrootülid nendel on pigem metafüüsilised või kontseptuaalsed ja katkisenä isegi segavad teose tähendustasandeid. Puupink kujutab reaalselt ja selgrootülid kontseptuaalset mälu. Kahjustused selgrootülidel hakkavad selgrootülid ideelist tasandit samuti reaalseks ja füüsiliseks objektiks muutma ning kontrast pinkide ja selgrootülid vahel väheneb.

Osaliselt olid säilinud ka mõned murdunud selgrootülid tükid, mistõttu poleks katkiste selgrootülid taastamine täielikult imitatsioon – need tükid annavad selgrootülid kadunud osa originaalse vormi mingil määral ette.

Konserveerimise võimalused

- 1) Teos jäetakse sellisesse seisusse nagu ta on
- 2) Katkised ja endiselt alles selgrootülid liimitakse tagasi algsele asukohale ning kahjustused täidetakse krundiga ja retušeeritakse. Liimitakse kinni lahtikoorunud algne värv.
- 3) Katkised ja endiselt alles selgrootülid liimitakse tagasi algsele asukohale ning kahjustused täidetakse krundiga ja retušeeritakse. Rekonstrueeritakse krundiga ka need selgrootülid, kus pole algseid tükke säilinud, kuid neid ei retušeerita. Liimitakse kinni algne lahtikoorunud värv.
- 4) Katkised ja endiselt alles selgrootülid liimitakse tagasi algsele asukohale ning kahjustused täidetakse krundiga. Rekonstrueeritakse krundiga ka need selgrootülid, kus pole algseid tükke säilinud. Krundiga parandatakse ka pisemad kahjustused. Kõik krunditud osad retušeeritakse. Liimitakse kinni algne lahtikoorunud värv.
- 5) Üks eelnevatest võimalustest + stabiliseeritakse/toestatakse puidust pingid

Konserveerimisvõimaluste kaalumine

Huvigrupp oli üksmeelne ja arvas, et selgrootülid võiks taastada võimalikult originaalilähedaseks. Teoses on kõige olulisem osa puupingid ise oma kontekstuaalsete tasanditega ning selgrootülid on suuresti kui aknad, mille abil pinkide kontseptuaalsus saab särada. Autentsena peavad säilima pingid, aga selgrootülid peaksid säilitama oma

iseloomuliku vormi ning tuvastatavuse selgrootulina. Vastasel juhul on võimalik, et katkised selgrootülid tekitaksid teost vaadates liigselt müra.

Konserveerimise/säilitamise strateegia

Teose „Oksaaugud” selgrootülid taastatakse võimalikult originaalilähedaseks, mis tähendab katkiste tükide tagasi liimimist, pragude, kadude täitmist ning katkiste osade krundiga taastamist lähtudes selgrootüli vormist. Krundiga osad retušeeritakse vastavalt selgrootüli tonaalsusele ning irdunud originaalvärv konsolideeritakse kinni. Puidupinnale tehakse kerge kuivpuhastus, kuid ei midagi muud.

On alust arvata, et selgrootülide täpne vorm ei ole teoses oluline, oluline on pigem iga selgrootüli üldisem omanäolisus ning tuvastatavus selgrootulina. Selle tõttu on võimalik teha ka rekonstruktsiooni nendele kohtadele, kus selgrootüli osa oli täielikult kadunud, jälgides säilinud selgrootüli üldist vormi. Seal, kus selgrootülide eemaldunud tükid olid veel alles, on see veelgi lihtsam.

Konserveerimiskontseptsiooni rakendamine ning selle hindamine

Puhastamine

Puhastamine toimus pehme harjaga, eemaldades pinkidelt ja seljalülidelt liigse tolmu, sodi ja ämblikuvõrgud. Märg- ja lahustipuhastust seljalülidele ei tehtud, sest vedelik reageeriks papimassiga ning lahustid värviga.

Murenend tükide ja lahtise värvikihi kinnitamine

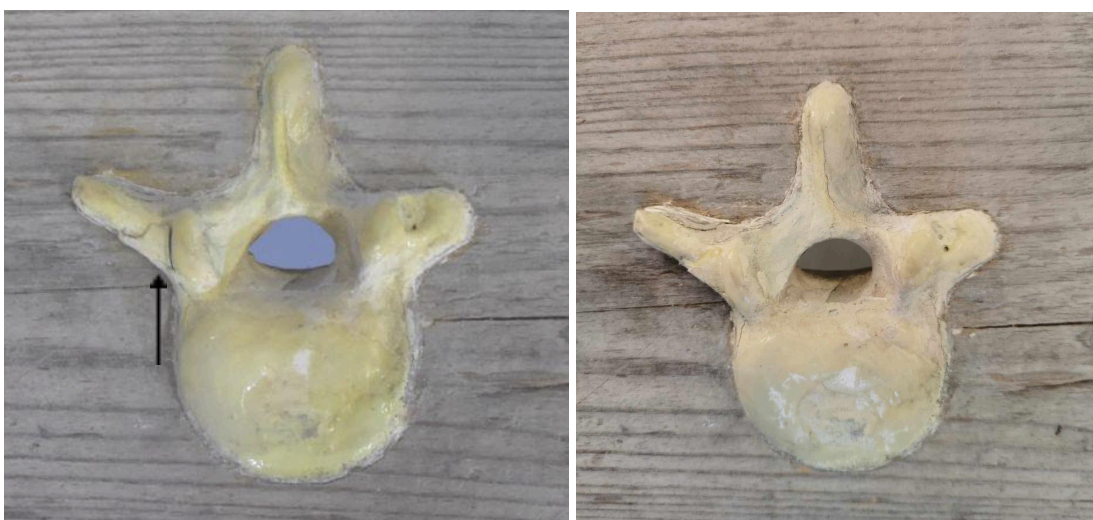
Kahel seljalülil, suurema pingi esimesel selgrootülil ning väiksema pingi viiendal, olid suured papimassi tükid lahti tulnud, kuid nende fragmendid olid osaliselt säilinud. Esmalt otsiti lahtistele tükidele õige koht ja asetus ning siis liimiti Casco® Cascol Outdoor⁷³ liimiga tagasi. Cascol Outdoor on puiduliim ja selle omadused sobisid hästi niiskustundliku ja vedelikku imava papimassi liimimiseks.

⁷³ https://media-pms2.schoenox.net/casco/docs/cascocascoloutdoor_eu_en_tds.pdf



11. Lahtised fragmendid pärast tagasi liimimist. Esimesel pildil suure pingi esimene selgrootüli ja teisel väiksema pingi viies selgrootüli.

Irdunud/lahtine värvikiht kinnitati akrülaatse liimiga Lascaux® Medium for Consolidation⁷⁴, mida injekeeriti süstlaga lahtise värvikihi alla. See tegi värvikihi pehmeks, mille tulemusel sai deformeerunud värvikihile anda tagasi algse vormi.



12. Nool osutab lahtisele värvikihile selgrootüli vasakul poolel. Suure pingi seitsmes selgrootüli. Värvikiht peale liimimist.

⁷⁴ <https://www.kremer-pigmente.com/elements/resources/products/files/81012e.pdf>

Kadude taastamine

Kadude modelleerimiseks ja pragude täitmiseks kasutati Modostuc Fillerit⁷⁵. Suurematele kadudele kanti krunti mitme kihina, andes igale kihile aega kuivada. Peale täitmist lihviti pinnad liivapaberiga, mille karedus oli 120 teraosakest tolli kohta.



13. Kadude ja pragude likvideerimine.

Värvimine

Kadude viimistlemisel kasutati Gamblini retušeerimisvärve, mille sideaineks on sünteetiline lakk Laropal A-81⁷⁶, mis on madala molekulaarmassiga ultra-aldehüüdvaik. Läike lisamiseks, mida osad kohad nõudsid, segati värvile juurde ka aldehüüdvaigu lahust.

⁷⁵ <https://modostuc.com/product/modostuc/>

⁷⁶ <https://www.kremer-pigmente.com/elements/resources/products/files/GAMBLINE.pdf>



14. Suurema pingi esimene selgrootüli enne ja pärast restaureerimistoid. Algselt oli paremal liimimisest jäänud pragu, mis täideti krundiga ja retušeeriti. Vasakul pool oli suurem kadu, mille mõned tükid olid alles. Need liimiti tagasi, kuid endiselt jäid suuremad avaused alla ning pisemad avad üles, mis täideti krundiga ja retušeeriti.



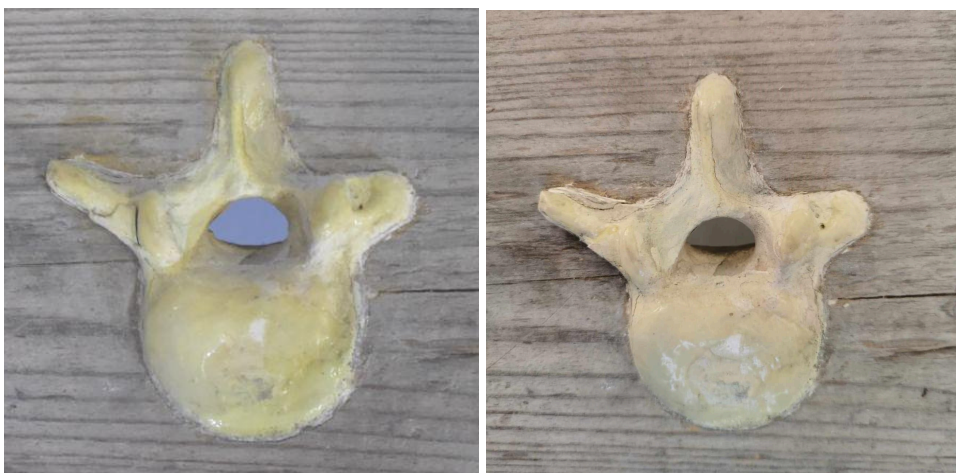
15. Suure pingi üheksas selgrootüli enne ja pärast restaureerimistoid. Algselt oli selgrootüli tipu vasakul küljel väike värvi ja pinnakatte kadu, mis täideti ja retušeeriti, millele osutab nool.



16. Suure pingi kolmas selgrootüli enne ja pärast restaureerimist. Algselt oli selgrootüli vasakul pool (pildil paremal pool) suurem pragu, mis täideti ja retušeeriti.



17. Väikse pingi kuues selgrootüli enne ja pärast konserveerimist. Selgrootüli parem osa rekonstrueeriti krundiga ning retušeeriti.



18. Suure pingi seitsmes selgrootüli enne ja pärast konserveerimist. Vasakul pool on lahtine värvikiht, mis konsolideeriti ning paigutati tagasi.



19. Suure pingi kuues selgroolüli enne ja pärast konserveerimist. Praod selgroolülide otstes ning vasaku poole kogu alumine osa oli lahti, mis täideti ja retušeeriti.



20. Väikse pingi kolmas selgroolüli enne ja pärast konserveerimist. Paremalt all oli suur kadu, mis täideti ja retušeeriti.



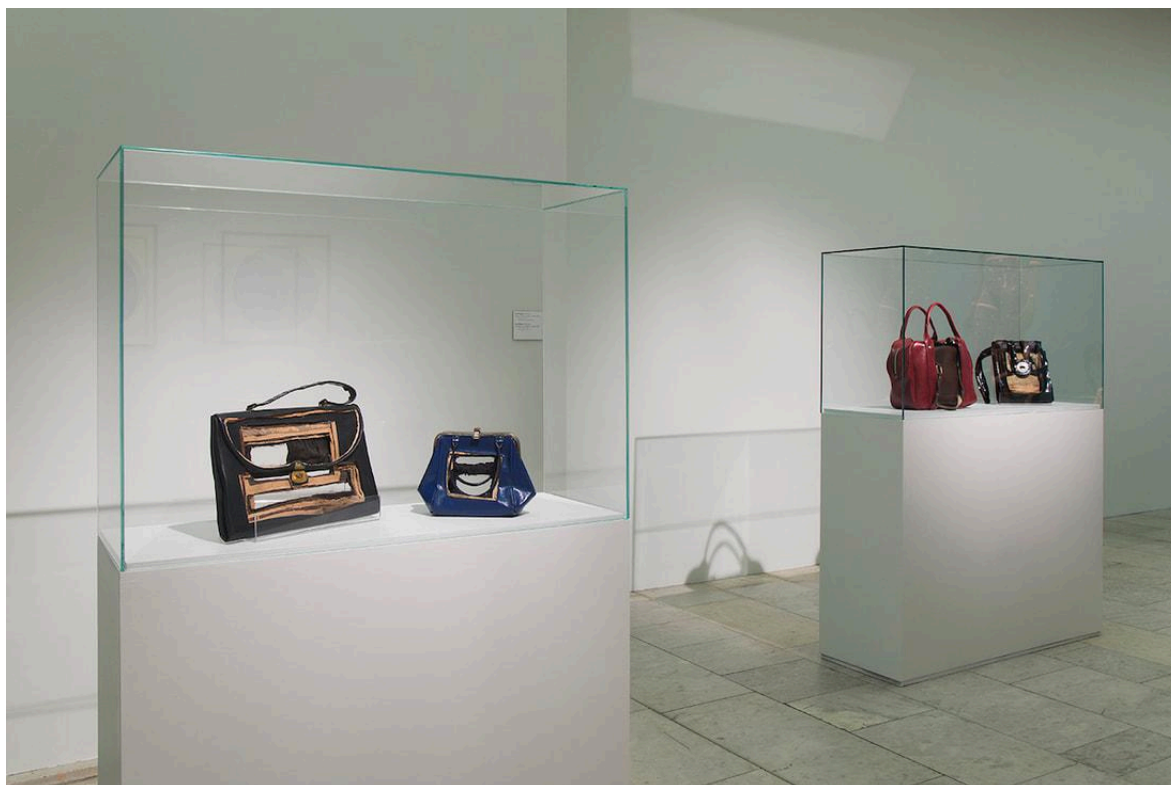
21. Lõpptulemus.

Konserveerimistööd sujusid ning parandatud kohad sulandusid vormilt ja tonaalsuselt originaaliga. Kuna teos läks kohe peale conserveerimist näitusele, siis raske on öelda, kas conserveerimine on olnud edukas ning täpsema hinnangu saab anda alles siis, kui teos on tagasi Eestis.

5.3. „Käekott”

Andmete registreerimine

Teos valmis 1997. aastal ning on osa suuremast, kahekümnest käekotist koosnevast seeriast. Seebist käekott koosneb *ready-made* kunstnahast käekotist, mille sisemus on täidetud seebiga ning kunstnahast osa on eemaldatud. See paljastab koti sisemuse seebi pinnal. Alles on jäetud käekoti rihmad, nende kinnitused ning koti ülemine osa. Kunstnahast ja seebist osa hoiavad koos tamiilid, mis on läbi seebi ja naha õmmeldud. Koti alumisse ossa on sisse keeratud kruvi. Koti laius on 29 cm, sügavus 8 cm ja kõrgus 37 cm. Käekottide seeria kuulub küll Põdra tuntuma loomingu hulka, aga seebist käekott ei ole üks nendest, mis oleks üldsusele teada. Jäljed varastemast konserveerimistöödest puuduvad. Enne konserveerimistöid ei olnud teada, kas tegemist on seebi või vahaga, kuid infrapunaspektroskoopia ehk FTIR analüüsiga tehti kindlaks, et tegemist on mingisuguse seebiga.⁷⁷



22. Teose „Käekotid” mõned erinevad kotid, mis on Eesti Kunstimuuseumi omandis.

⁷⁷ Vaata FTIR analüüsidesest täpsemalt Lisa 3.



23. Teose „Käekotid” seebist kott mõlemalt poolt.

Teose seisundi registreerimine

Koti kunstnahast osa oli terve, kuid seebist määrdunud. Seepi pudenes pidevalt pisut, kuid mitte ühest konkreetsest piirkonnast, vaid üle kogu pinna. Mõnes kohas olid seebis suuremad praod, mõned tükid lahti ja liikusid. Tamiilid olid väga õrnad, mistõttu ei saa(nud) teost sangadest tõsta.



24. Praod seebis.

Kunstiteose tähendus/sõnum

KUMU blogis kirjutatakse taiesest järgnevalt: „Teos „Käekott“ koosneb *ready-made*-objektidest: kunstnik on võtnud käekotid, lõiganud neisse augud ning näidanud, mis peitub nende sisemuses. Käekott on naisele intiimne (tarbe)ese. Nõukogude ajal oli kena väljanägemisega käekott ka defitsiit, käekotid olid sageli hübriidid turukotist. Sellele vaatamata ei väljunud ükski endast lugupidav daam kodust ilma käekotita – see oli üks osa naise identiteedist.”⁷⁸

„Käekott” on seeria ning Anu Põdra kodulehel on kirjas, et teos koosneb 20st käekotist, kuid Anu Põdra perekonna intervjuust tuli välja, et nii palju ei saa käekotte olla – KUMUs on neli ja Anu Põder Estates üks ehk siis viis.⁷⁹ Neid kõiki on manipuleeritud, kuid seebist käekotil ei ole sisemus lihtsalt avatud – selle sisemusse on seepi valatud. Seega KUMU blogis kirjutatud teose tähendust ei saa võtta päris otseselt ja täieliku tõena. Kui osadesse käekottidesse on tõesti lõigatud augud nii, et nende sisemus oleks nähtav, nendes kantud esemete jälg negatiivina tajutavad, siis selle konkreetse käekoti sisemusse on kõigepealt valatud seep ning peale seda käekoti materjal seebivalu ümbert ära lõigatud, et nähtavale tuleks negatiiv, mille pinnale on jäänud käekoti sisemine pind. Sarnast meetodit kasutati töös „Kirsad”. Kirsadest räägib Põder videointervjuus „...kui ma kirsa naha sealt päält ära lõikasin, siis kogu see kirsa siuke must naha ollus oli tõmmanud sinna seebi sisse ja see andis, see seep, mis ise on tuim, andis väga ilusa patineeringu ja väga ilusa faktuuri sinna peale. Ja seal olid veel kirsa sisse õmmeldud ribasid, mis ilmselt hoidsid sisemist struktuuri saapas sees, need andsid veel erilisi rohelisi varjundeid. Ja et see oli jälle see sisemise ruumi avastus, mis oli kogu aeg olnud jala ligi, see on jälle see jalaruum, nii nagu keharuum, nüüd oli jalaruum. Ma avastasin endale sellest pimedast ruumist, sellest jalast, kuidagi tunnetuslikult hästi palju. Mingisuguse pimedate ruumi, mingi suletud ruumi avasin enda jaoks.”⁸⁰ See on sarnane konkreetse käekotiga, kus valu peal on kunstnahast tulnud värvi ning koti sisemine faktuur ja erinevad taskud.

Diskrepants

Teose seisukorra ja tähenduse vahel otsesest konfliktist veel ei olnud, kuid seebist osa oli hakanud mõnest kohast murenema ja pragunema ning oli ära määrinud käekoti kunstnahast osa. Teos nägi räpane välja ning oli mõnest kohast habras.

⁷⁸ NÄDALA TEOS: Anu Põder. Käekott.– KUMU blogi, <https://kumublogi.ekm.ee/2020/12/03/nadala-teos-anu-poder-kaekott/> (vaadatud 10.04.2024)

⁷⁹ Autori intervjuu Anu Põdra perekonnaga KUMUs 24.04.2024. Audiovisuaalne materjal autori valduses.

⁸⁰ EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga

Konserveerimise võimalused

- 1) Puhastatakse kunstnahast osa.
- 2) Puhastatakse kunstnahast osa ning kinnitatakse lahtisemad seebist osad.
- 3) Kunstnahast osa puhastatakse ning seebist osa kaetakse laki või muu kattekihiga.
- 4) Seebist osalt võetakse vorm ning valatakse uus. Kunstnahast osa lisatakse uuele seebivalule.

Konserveerimisvõimaluste kaalumine

Konserveerimise hetkel oli teos veel küllaltki stabiilses seisukorras, olid vaid mõned kohad, kus seep võis potentsiaalselt lahti tulla või murduda. Määratud kunstnahk oli vaid esteetiline probleem. Kuigi huvigrupp oli algselt üksmeelel, et tegeletakse vaid puhastamisega ning võibolla ka mõne seebiosa konsolideerimisega, siis hiljem mõtlesin ka sekkuvamate meetodite peale. Seda seetõttu, et teos on tehtud seebist ning seep hakkab mingil hetkel kuivama ja oma vormi muutma. Seep on materjal, mis aja jooksul tõmbub kokku ning seda protsessi ei ole võimalik peatada. Ei ole võimalik ka niisutada, sest siis hakkab pind kilde viskama.⁸¹

Kuna teos tegeleb just seebivalule jäänud koti negatiiviga, siis seebi pinnakiht on teose kõige olulisem osa ning selle kadumisega on ka teos oma algsel kujul hävinenud. Selle tõttu kaalusin, kas peaks teose katma mingisuguse kaitsva kihiga või tegema praegusest käekotist vormi, et seda saaks tulevikus reprodutseerida. Nende küsimuste üle arutatakse ka Põdra kunstnikuintervjuus, küll teise teose, „Kirsade”, kontekstis, kuid nende kahe teose essents on suuresti sarnane, nii et ühe võib teisele analoogiks võtta. Arutati, et mida sellises olukorras teha, kui „Kirsad” pole enam eksponeeritavad, kui nad on liiga lagunened – kas neid saaks asendada video või fotoga. Põder nentis, et ta pole sellele nii mõelnud. Kui pakuti, et võib-olla katta seebiga osa mingisuguse materjaliga, näiteks epoksiidiga, siis seda autor ei pooldanud, sest siis kaoks materjali originaalse pinnakihi tunnetus ja lõhn. Põder räägib ka sellest, et mingi hetk lõpetas ta oma skulptuuride säilivuse pärast muretsemise, mis andis talle rohkem vabadust materjalide ja vormidega. Ta tundub olevat leppinud sellega, et kunst võib olla lühiajaline ning toob võrdluseks *performance*-kunsti, mis on ainult hetkeline, kuid elab siiski edasi vaatajate mälus.⁸² Sellest saadi kinnitus, et pigem lasta teosel hääbuda, kui hakata

⁸¹ EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga

⁸² Samas

liigselt sekkuma, ja võeti otsuseks seebiga käekott konserveerida, puhastades vaid kunstnahast osa ning kinnitades lahtisemad seebist osad.

Konserveerimise/säilitamise strateegia

Teose „Käekott” seebist versioon puhastatakse ning konsolideeritakse lahtised või pragunenud kohad, et seebi pinnavorm ei saaks transpordi käigus kahjustada ja säiliks võimalikult originaalilähedasena.

Konserveerimiskontseptsiooni rakendamine ning selle hindamine

Puhastamine

Kunstnaha puhastamine toimus etapiliselt, kõigepealt pehme harjaga, eemaldades liigse tolmu ja pisikesed lahtised seebitükid, ning seejärel vati ja sooja veega, eemaldades nahka imunud seebi. Seebist osa puhastati kerge harjaga, mille abil eemaldati pisike lahtine seebipuru.



25. Pisikesed seebitükid kahe kunstnahakihi vahel.

Murenenud tükide ja lahtise vaha kinnitamine

Kuna seep on materjal, mille pinnale paljud liimid ei kinnitu, ei saanud tüüpilisi liimaineid murenenud tükide ja lahtiste osade kinnitamiseks kasutada. Tehti siiski ka proov Lascaux® Medium for Consolidation akrüülliiimiga, mis ei nakkunud. Selle tõttu kasutati liimimiseks mesilasvaha, sest see sobitus hästi ka seebi enda värviga. Mesilasvaha sulatati vesivannis ning lisati spaatliga lahtise tüki alla, misjärel fikseeriti lahtine osa soovitud kohta. Vaha

tahenedes jäi kinni ka lahtine osa. Osades kohtades ei lisatud vaha ainult fikseeritava osa alla, vaid ka äärtesse, see ühendas koti ja lahtise tüki omavahel kindlamalt ära.



26. Mesilasvahaga fikseeritud murenenud tükk.



27. Koti põhi oli väga mure ja oli palju liikuvaid tükke. Mõni suurem fikseeriti mesilasvahaga.

Kunstnaha ja vahakoti fikseerimine

Mõned tamiilidest kinnitused, mis hoidsid nahast ja seebist osasid koos, olid katki läinud. Katkised tamiiliga tehtud õmblused asendati uutega, kasutades algseid õmblusauke.



28. Pärast konserveerimistööd.

Konserveerimistööd sujusid ning mesilasvahaga parandatud kohad sulandusid tonaalsuselt originaaliga. Kuna teos läks kohe pärast konserveerimist näitusele, siis raske on öelda, kas konserveerimine on olnud edukas ning täpsema hinnangu saab anda alles siis, kui teos on tagasi Eestis. Tuleks jälgida, millal seep hakkab kokku kuivama ja vormi muutma ning jälgida tuleks ka seda, kas ja kuidas mesilasvaha ja seep omavahel reageerima hakkavad.

5.4. Konserveerimistööde järgne eneserefleksioon

Konserveerimistööde teostamise hetkel lähtusime suuresti mateeriast – meil oli vaja materjal näituse jaoks küllaltki piiratud ajavahemikus „korda saada”. Oma praeguste teoreetiliste teadmiste valguses oleksin kaalunud ka teistsuguseid konserveerimiskontseptsioone või vähemalt huvigrupiga rohkem mõtteid põrgatanud erinevate konserveerimis- ja eksponeerimislahenduste osas, mis ei tähenda, et valitud konserveerimislahendused oleksid tingimata erinevad tulnud, aga kaalutluse lähtepunkt oleks kindlasti teine.

Põhiliseks murekohaks on tõesti see, et konservaatori subjektiivsust ei saa enam nendest töödest välja, mispuhul võiks küsida, kas teosed toimiksid ka oma elukaarelt saadud kahjustustega ning kas neid on vaja üldse taastada mingisugusesse oletuslikku seisukorda. Teisest küljest, kui teoseid tahetakse tagasi eksponeeritavasse seisukorda ja konservaatori käejälg jääb peale konserveerimist nagunii teosesse, oleks võinud kaaluda mõnda teist, kaasaegsemat konserveerimis- ja/või eksponeerimislahendust, mis oleks teosega dialoogis või mänglevam. Hetkel tehtud lahendused tundusid kõige turvalisemad ning traditsiooniliste meetodite põhised. Mõistetavalt on igal indiviidil, kes on esindatud huvigrupis, omad ootused ja eeldused, kuid konservaatori eesmärgid ja õnnestumised on suunatud tulevikule ning pikaajalisele perspektiivile, mistõttu on vastutus tuleviku ja kogukonna ees suurem.

Teos „Import- ja eksportkotid” koosneb mitmetest kilekottidest, seega saab teost vaadata mitmete kilekottide koosluses tervikuna, mitte igat kilekotti eraldi. Siis ei ole igal kilekotil vajadust olla visuaalselt võimalikult originaalilähedane (praegusel juhul kott nr 7) – teos tervikuna annaks oma olemuse siiski edasi. Teose „Oksaaugud” puhul on tõesti oluline, et selgrootülid kannaksid kontseptuaalset, kuid pingid reaalselt mälu. Katkised selgrootülid tõesti rikuvad visuaali. Siiski leian ennast sekundeerimas John Ruskinile, kes arvas, et kõige õigem on (arhitektuuri)teoste edasine lagunemine peatada, kuid mitte midagi taastama hakata.⁸³ Sellele lisaks saaks kasutada kaasaegsemaid konserveerimis- või eksponeerimislahendusi, näiteks midagi installatiivset, et teos jõuaks tervikus vaatajale kohale ilma teose materjali liigse taastamiseta. Nii jääks konservaatori subjektiivne käejälg teosest eemale ning oleksime ausamad ka teose elukaare ja autentsuse stratigraafia vastu.

„Käekoti” lahtised osad fikseeriti vahaga, sest konserveerimisprotsessi hetkel ei olnud veel teada, kas teos on seebist või vahast. Kuna teos pidi lahkuma juba näitusele, siis otsustati materjali uuringuid tegemata lahtised kohad kinnitada mesilasvahaga, sest vaha on

⁸³ J.Jokilehto, Arhitektuuri konserveerimise ajalugu. Tallinn: Eesti kunstiakadeemia, 2010, lk 222-224

ajalooliselt kasutatud nii sideaine, kattekihi kui ka konsolidandina ning see on küllatki stabiilne materjal.

KOKKUVÕTE

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli mõista autentsust nüüdispärandis ning mõtestatult rakendada kolme Anu Põdra teose „Oksaaugud”, „Import- ja eksportkotid” ja „Käekott” konserveerimises.

Autentsust peetakse pärandiga tegelevas valdkonnas äärmiselt oluliseks, kuid paradoksaalsel kombel on arusaam sellest väga ambivalentne ning mitmeti defineeritud. Konserveerimistöode alguses, teoste mõtestamise protsessis, soovisin teooriast leida konkreetset vastust küsimusele, mis asi on autentsus, mida ma peaksin konservaatorina säilitama ning kus see kvaliteet Põdra tööde puhul asub. Fikseeritud autentsuse kvaliteedi mõistet või autentsuse säilitamise juhiseid, mida kasutada konserveerimispraktikas, ma siiski tuvastada ei suutnud või ei olnud need praeguseks ajaks enam relevantset. Siiski võib uurimust pidada õnnestunuks, sest Andrus Laansalu magistritöös välja toodud mõte, et autentsuses on stratigraafiline süsteem või konteiner, pakkus usaldusväärse tugipunkti. See ei ühti küll mu algse eeldusega, et on olemas fikseeritud autentsus, kuid suunab, kuidas autentsust võiks mõista ja defineerida – teose autentsus tuleb teosele iga kord juurde lisada. Autentsuse kvaliteedid, mida me saame aga teosele lisada, on vaid sellised, mida suudame eelnevalt defineerida ja tuvastada – teose mõtestaja subjektiivsuse roll on tohutu. Oluline on enne konserveerimistöid mõtestada teose materiaalsed ning mittemateriaalsed osad ning aru saada, kuidas nad üksteisega suhestuvad.

Anu Põdra teoste mõtestamisel ei põhinenud ma vaid publikatsioonidele ning kunstniku väidetele, vaid küsisin ka igalt teoselt küsimusi, millele ise vastasin. Iga küsimus oli suunatud ühe konkreetse teose autentsuse omadustele ning nende säilitamisele. Küsimused ilmestavad hästi, kuidas isegi sama autori ja võibolla isegi sarnaseid jooni jagavate tööde autentsuse kvaliteedid on erinevad ning muudavad konserveerimiskontseptsiooni.

Teose sõnastatud tähendustasandid ja nende seos materiaalsusega pole siiski ainus oluline aspekt, mis mõjutab konserveerimiskontseptsiooni. Tähtis on ka konserveerimise meetoodika. Võrrelnud vanemaid ja uuemaid konserveerimisteoreetilisi käsitlusi, leian, et ühest küljest tuleb olla ettevaatlik sellega, kuidas ja mida me teostes konserveerime, sest konserveerides jäävad meie ajastu maitset ja arusaamad paratamatult materjali sisse. Teisest küljest – kui me teame, et konserveerides jääb paratamatult meie subjektiivsus materjali sisse, siis võibolla ei peagi pidevalt enda käepuudutust peitma, vaid pigem tuleks lasta subjektiivsusel olla aus osa teose elukaarest.

Nüüd on ka minu käejälg teoste „Oksaaugud”, „Import- ja eksportkotid” ja „Käekott” osa. Koos konserveerimistöodega mõtestasin ka teoste erinevad tähendustasandid, mis kaardistati ning dokumenteeriti, ja seda pole nende teostega varasemalt nõnda põhjalikult tehtud. Huvigrupi algne soov, taastada teosed eksponeeritavasse seisukorda, leidis lahenduse, kuid uute teoreetiliste teadmiste valguses oleksin kaalunud ka alternatiive, mis oleksid materjali säästnud konservaatori käejäljest või vastupidi – astuda läbi konserveerimis- või eksponeerimislahendusega teosega dialoogi, põhinedes enda subjektiivusele. See oleks eeldanud põhjalikumat arutelu huvigrupiga. Tehtud konserveerimistöid saab siiski põhjalikumalt hinnata alles siis, kui teosed on Suschi muuseumist tagasi Eestis ning saan teha neile seisukorra hinnangu.

Retrospektiivis on huvitav, sest tööprotsess käis tavapärasest teistpidi – kõigepealt konserveerisin teosed ning alles peale seda süvenesin põhjalikumalt teooriasse. Seda seetõttu, et teoste Suschisse transportimise tähtaeg oli fikseeritud ning konserveerimise võimalik ajavahemik piiratud. See viskas aga õhku huvitavaid küsimusi teose autentsuse kvaliteetidest ning kasutamata jäänud potentsiaalid teoste konserveerimis- ja eksponeerimislahendusi.

Huvitav oleks edasi arendada autentsuse stratigraafia mõtet ning võimekust praktikas. Hetkel saame lisada teosele vaid selliseid autentsuse kvaliteete, mida me suudame sõnastada, kuid kuidas arvestada kvaliteetidega, mida me ei suuda sõnastada? Näiteks, kui need on liiga argised või elementaarsed, et suudaksime neid mainida. Samas võiks mõelda välja, kuidas teha autentsuse kvaliteetides üldistusi, samal ajal kaotamata ühtegi kihistust autentsuse stratigraafilises süsteemis üldistuse tagajärjel. See võimaldaks teose autentsuse kvaliteete kiiremini ja täpsemini sõnastada ning dokumenteerida, mis teeks konserveerimisprotsessi efektiivsemaks ja kiiremaks.

SUMMARY

Authenticity in contemporary heritage, as an example of Anu Põder

The aim of this bachelor thesis was to understand authenticity in contemporary heritage and to use the learnt theory for the conservation of the three works „Knotholes”, „Import and Export Bags” and „Handbags” by Anu Põder.

Authenticity is considered important in the field of cultural heritage, however, the understanding of authenticity is very ambivalent and can be defined in different ways. At the beginning of the restoration work, when defining the artworks, I aimed to find concrete answers to the following questions: what is authenticity that I should preserve as a conservator and where this quality of authenticity lies in Põder's works. However, I could not find neither a fixed concept of authenticity nor guidelines for the preservation of authenticity that could be used in restoration practice, as they were outdated. Despite that the research can be considered successful because of the idea presented in Andrus Laansalu's master's thesis that authenticity is a stratigraphic system or container provided a reliable point of reference. This does not align with my original assumption that there is a fixed authenticity rather it offers a guideline to how authenticity could be understood and defined - the qualities of authenticity of the artwork must be added to the artwork each time. However, the qualities of authenticity that we can add to the work are only those that we can define and identify in advance - the subjectivity who interprets the artwork plays a major role. It is important to understand the material and non-material parts of the work and how they relate to each other before conservation begins.

When defining Anu Põder's works, I relied on publications and the artist's statements, but also asked questions about each artwork, which I answered myself. Each question focused on the authenticity characteristics of a particular art piece and its preservation. These questions illustrate how the characteristics of authenticity differ based on the work itself, even if the works are by the same author and may have similar characteristics. These characteristics of authenticity ultimately alter the concept of preservation, depending on the artwork.

The meaning of the artwork and its relationship to materiality are not the only important aspects that influence the concept of conservation. Another important aspect is the methodology of conservation. When comparing older and newer approaches to conservation theory, I realised that, on the one hand, we have to be careful regarding how and what we

conserve as the taste, discourse and understandings of our time inevitably remain in the material after the conservation. On the other hand – if we know that our subjectivity will inevitably remain in the material after conservation, then perhaps we do not have to constantly hide our fingerprints, but can allow subjectivity to be an honest part of the work's life.

My fingerprints are now part of the works „Knotholes“, „Import and export bags“ and „Handbag“. In addition to the conservation, I also conceived the various levels of meanings of the artworks, which were mapped and documented. This has not been done to such extent for these works. The original aim of the interest group to restore the works to an exhibitable state has found a solution, however in the light of the new theoretical insights, I would have considered alternatives that could have preserved the material from the conservator's fingerprints or vice versa - to enter into a dialogue with the work through a conservation or exhibition solution based on my own subjectivity. This approach would have required a more in-depth discussion with the interest group. However, the completed conservation work can only be assessed more thoroughly once the works are back in Estonia from the Susch Museum and a condition report can be prepared.

It is worth noting that the work process was different from what is the norm - first I conserved the artworks and afterwards I focused on theory. The reason for such an approach was the fixed date of transportation of the works to Susch meaning the possible period for conservation was limited. However, it raised interesting questions about the qualities of authenticity and the unused potential conservation and exhibition solutions of the artworks.

It would be interesting to further develop the idea of authenticity stratigraphy and its application in practice. At the moment, we can only assign qualities of authenticity to a work that we can articulate. But how can the qualities that can not be articulated be taken into account? For example, if they are too banal or basic to be mentioned. At the same time, one could figure out how to generalize the qualities of authenticity without losing layers of the stratigraphic system of authenticity through generalization. This way, it would be possible to formulate and document the authenticity qualities of the work quicker and more precisely, which would make the conservation process more effective and faster.

KASUTATUD MATERJALID

Kirjandus

C. Brandi, Theory of restoration. Firenze: Nardini, 2005

A. C. Danto, Looking at the Future, Looking at the Present as Past. – Mortality Immortality? Legacy of 20th-century Art. Toim: M. Angel Corzo. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, lk 3-12

Jaan Elken küsitleb Anu Põtra.– Anu Põder: Toim R. Varblane Tallinn: Tallinna Kunstihoone Fond, 2009, lk 23-29

T. Fiske, Authenticities and the Contemporary Artwork – or between Stone and Water. – Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2006, lk 34-39

H. Hiiop, NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ja meetod. Doktoritöö. Muinsuskaitse ja restaureerimise teaduskond, Eesti kunstiakadeemia, 2012

M. Heidegger, Kunstiteose algupära. Tartu: Ilmamaa, 2002

N. Harren, The Eternal Metabolic Network: Fluxus, Food, and Ecofeminism.– Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art. Toim: R. Rivenc, K. Roth. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2022, lk 55-63

Y. Hummelen, The conservation of contemporary art: New Methods and Strategies?. – Mortality Immortality? Legacy of 20th-century Art. Toim: M. Angel Corzo. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, lk 171-175

J. Jokilehto, Arhitektuuri konserveerimise ajalugu. Tallinn: Eesti kunstiakadeemia, 2010

E. Komissarov, Kolm lugu Anu Põdra loomingust teemal.– HAPRUS ON VAPRUS. lk 41-58

D. Paterson, Duchamp under the hammer: iconoclasm, vandalism and authenticity.– Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context. Toim: E. Hermens, T. Fiske. London: Archetype Publications Ltd, 2009, lk 183-189

R. Põldsam, Anu Põder. Haprus on vaprus.– HAPRUS ON VAPRUS. Tallinn : Eesti Kunstimuuseum, 2017, lk 7–22

M. Reed, Killing with Kindness? The Challenges of Conservation and Access for Living Matter.– Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art, lk 114-125

D. A. Scott, Art: Authenticity, Restoration, Forgery. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, 2016

J. Verwoert, Elust enesest. Anu Põdra loomingust.– HAPRUS ON VAPRUS. lk 24-39

Internetiallikad

Anu Pöder.– Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus. <https://cca.ee/kunstnike-andmebaas/anu-poder> (vaadatud 18. 12. 2023).

Anu Pöder.– Vikipeedia. https://et.wikipedia.org/wiki/Anu_P%C3%B5der (vaadatud 18.12. 2023)

Anu Põdra teosed valiti 59. Veneetsia biennaali peanäitusele.– Eesti Kunstimuseum. 04.02.2022,
<https://kunstimuseum.ekm.ee/anu-podra-teosed-valiti-59-veneetsia-biennaali-peanaitusele/> (vaadatud 18.12.2023)

Anu Pöder 17. XI 1947 – 17. I 2013.– Sirp 25. 1. 2013,
<https://dea.digar.ee/?a=d&d=sirp20130125.2.15.1&e=-----et-25--1--txt-txIN%7ctxTI%7ctxAU%7ctxTA-----> (vaadatud 10.04. 2024)

B. Castriota, The Enfolding Object of Conservation: Artwork Identity, Authenticity, and Documentation.– Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice.– springer. 2024,
https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-42357-4_4#Sec3 (Vaadatud 27.01.2024)

Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice. Toim: R. van de Vall, V. van Saaze. Cham: Springer, 2023.– springer. 2024,
<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-42357-4?page=1#toc> (Vaadatud 27.01.2024)

Eesti õigekeelsussõnaraamat.– eki, <https://www.eki.ee/dict/qs/index.cgi?Q=autentsus&F=M> (Vaadatud 31.12.23)

L. Giombini, But is this really authentic? Revising authenticity in restoration philosophy.– academia.edu. 2018,
https://www.academia.edu/43306403/But_is_this_really_Authentic_Revising_Authenticity_in_Art_Restoration_Philosophy (Vaadatud 31.12.23)

International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (The Venice charter 1964). Venice 1964.–
https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf (Vaadatud 31.12.23)

J. Jokilehto, The Complexity of Authenticity.– ktu.artun. 2009,
https://ktu.artun.ee/articles/2009_3_4/ktu_2009_18_3_125-135_jokilehto.pdf (Vaadatud 31.12.23)

E. Komissarov, Anu Põdrast ja feministidest.– Kunst.ee. 1. 2017,
<https://ajakirikunst.ee/?c=kunste-numbrid&l=et&t=anu-podrast-ja-feministidest&id=1714> (vaadatud 18.12.2023)

T. Kändler, A. Juske, U. Kook, Mida Minal Temale öelda.– Eesti Ekspress 14.12.2005,
<https://ekspress.delfi.ee/artikkel/69081505/mida-minal-temale-oelda> (vaadatud 10.04. 2024)

C. Lodder, Naum Gabo and the Quandaries of the Republica.– tate.org. 2007, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/naum-gabo-and-the-quandaries-of-the-replica> (Vaadatud 31.12.23)

P. Laurenson, Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.– tate.org. 2006, https://www.tate.org.uk/documents/427/tate_papers_6_pip_laurenson_authenticity_change_loss_conservation_time_based_media_0.pdf (Vaadatud 31.12.23)

R. Llamas-Pacheco, Some Theory for the Conservation of Contemporary Art.– incca.org. 2020, https://incca.org/sites/default/files/field_attachments/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf/some_theory_for_the_conservation_of_contemporary_art.pdf (Vaadatud 31.12.23)

R. Rivenc, K. Roth, Preface.– Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art.– getty.edu. 2022, https://www.getty.edu/publications/living-matter/downloads/RivencRoth_LivingMatter.pdf (Vaadatud 31.12.23)

C. S. Morera, Where is the authenticity of the contemporary art?– academia.edu. 2017, https://www.academia.edu/36083493/Where_is_the_authenticity_of_the_contemporary_art (Vaadatud 31.12.23)

M.V. Noronha, No Longer Artwork.– Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice.– springer. 2024, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-42357-4_7 (Vaadatud 27.01.2024)

NÄDALA TEOS: Anu Pöder. Käekott.– KUMU blogi, <https://kumublogi.ekm.ee/2020/12/03/nadala-teos-anu-poder-kaekott/> (vaadatud 10.04.2024)

The NARA document on authenticity (1994).– ICOMOS. 11.1.2011, <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> (Vaadatud 31.12.23)

C. Tom, When Old Was New: Rethinking Traditional and Contemporary Art and Their Paradigms of Care.– Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice.– springer. 2024, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-42357-4_5 (Vaadatud 27.01.2024)

G. Wharton, Artist intention and the conservation of contemporary art.– culturalheritage.org. 2015, <https://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osg022-01.pdf> (Vaadatud 31.12.23)

Arhiivimaterjalid

EKMA.12.1.8.11 2008 Intervjuu Anu Põdraga

Audiovisuaalsed materjalid

Eesti nüüdiskunst: 36. Anu Pöder. Telesaade Anu Põdra loomingust. Teksti autor Tiina Pikamäe, 25. aprill 1993. Režissöör Jaanus Nõgisto. Tallinn: Eesti Rahvusringhääling. Telesaade, 9 min 59 sek. Kättesaadav: ERR Arhiiv, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/eesti-nuudiskunst-anu-poder> (vaadatud 18.12.2023)

Autori intervjuu Anu Põdra perekonnaga KUMUs 24.04.2024. Audiovisuaalne materjal autori valduses.

ILLUSTRATSIOONIDE NIMEKIRI

Illustratsioonidena lisatud fotod on tehtud autori poolt, kui ei ole märgitud teisiti.

Esikaanel: „Import- ja eksportkotid” näitusel „Space for my body” Muzeum Suschis. Foto: Federico Sette.

1. „Import- ja eksportkott” nr 7, mis on hetkel huviobjektiks. Pilt on tehtud 2009. aastal, kui toimus fotosessioon raamatu „Anu Pöder” jaoks. Foto: Dénes Farkas
2. „Import- ja eksportkotid” 2019. aasta näitusel „Be Fragile, Be Brave” vol 2, Pori Kunstimuuseumis. Foto: Dénes Farkas
3. Teos „Import- ja eksportkotid” 2018. aastal näitusel „Chthonic Rift”, galerii Kraupa-Tuskany Zeidler, Berliin. Fotod: Kraupa-Tuskany Zeidler
4. Kilekott nr 7 enne konserveerimist.
5. Rebend õlal 2023. aastal.
6. Punasega on märgitud uuesti õmmeldud kohad. Foto: Berit Teeäär
7. „Import-ja eksportkotid” kott nr 7 peale konserveerimist. Foto: Berit Teeäär
8. „Oksaaugud” Foto: Dénes Farkas
9. Parem pool on tükk selgrootüli tagasi liimitud. Seda saab lugeda murdumisjärgelt.
10. Mõned konserveerimistöde eelsed kahjustused: kaod ja praod.
11. Lahtised fragmendid peale tagasi liimimist. Esimesel pildil suure pingi esimene selgrootüli ja teisel väiksema pingi viies selgrootüli.
12. Nool osutab lahtisele värvikihtile selgrootüli vasakul poolel. Suure pingi seitsmes selgrootüli. Värvikiht peale liimimist.
13. Kadude ja pragude likvideerimine.

14. Suurema pingi esimene selgrootüli enne ja pärast restaureerimistöid. Algselt oli paremal liimimisest jäänud pragu, mis täideti krundiga ja retušeeriti. Vasakul pool oli suurem kadu, mille mõned tükid olid alles. Need liimiti tagasi, kuid endiselt jäid suuremad avaused alla ning pisemad avad üles, mis täideti krundiga ja retušeeriti.
15. Suure pingi üheksas selgrootüli enne ja pärast restaureerimistöid. Algselt oli selgrootüli tipu vasakul küljel väike värvi ja pinnakatte kadu, mis täideti ja retušeeriti, millele osutab nool.
16. Suure pingi kolmas selgrootüli enne ja pärast restaureerimistöid. Algselt oli selgrootüli vasakul pool (pildil paremal pool) suurem pragu mis täideti ja retušeeriti.
17. Väikse pingi kuues selgrootüli enne ja pärast konserveerimist. Selgrootüli parem osa rekonstrueeriti krundiga ning retušeeriti.
18. Suure pingi seitsmes selgrootüli enne ja pärast konserveerimist. Vasakul pool on lahtine värvikiht, mis konsolideeriti ning paigutati tagasi.
19. Suure pingi kuues selgrootüli enne ja pärast konserveerimist. Praod selgrootülide otstes ning vasaku poole kogu alumine osa oli lahti, mis täideti ja retušeeriti.
20. Väikse pingi kolmas selgrootüli enne ja pärast konserveerimist. Paremal all oli suur kadu, mis täideti ja retušeeriti.
21. Lõpptulemus.
22. Teose „Käekotid” mõned erinevad kotid, mis on Eesti Kunstimuuseumi omandis. Foto: Helen Melesk.
23. Teose „Käekotid” seebist kott mõlemalt poolt.
24. Praod seebis
25. Pisikesed seebitükid kahe kunstnahakihi vahel.
26. Mesilasvahaga fikseeritud murenenud tükk.
27. Koti põhi oli väga mure ja oli palju liikuvaid tükke. Mõni suurem fikseeriti mesilasvahaga.
28. Peale konserveerimistöid.
29. CICS'i otsuse langetamise mudel.
30. Mesilasvaha
31. Tartu ülikooli FTIR andmepanga mesilasvaha.
32. Lilla värv näitab pesuseebi tulemust ning roheline sapiseebi tulemust.
33. P.H on kollakasheleda värviga ning lilla näitab pesuseebi spektrit.
34. Roheline näitab sapiseebi, kollane P.H ja sinine P.T tulemust.
35. Kollane näitab P.H sinine P.T ja punane mesilasvaha tulemust.

LISAD

Lisa 1: Otsuse langetamise mudel ning selle edasiarendamise põhjused

CICS (Cologne Institute of Conservation Sciences) tuli 2019. aastal välja uue, täiendatud otsuse langetamise mudeliga, mis on edasiarendus SBMK 1999. aastal loodud otsuse langetamise mudelist.

Algne, 1999. aasta mudel koosnes seitsmest sammust, milleks olid:

- 1 – Andmete registreerimine
- 2 – Seisundi registreerimine
- 3 – Tähenduste registreerimine
- 4 – Võimalik vastuolu seisundi ja tähenduse vahel
- 5 – Konserveerimiskontseptsioon
- 6 – Konserveerimisvõimaluste kaalumine
- 7 – Konserveerimisettepanek

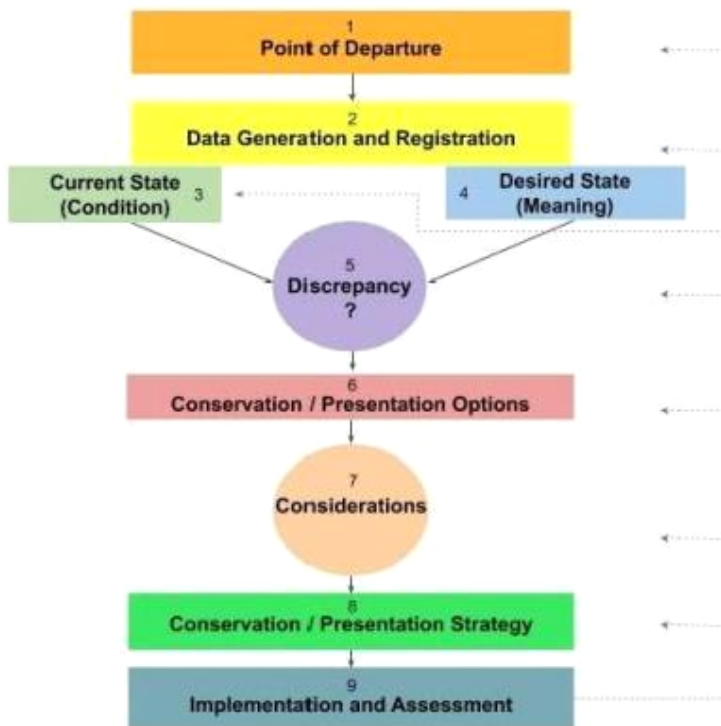
Kuid 2019. aasta mudel lisas sellele kaks etappi juurde – esimeseks etapiks lähtekoht ja üheksandaks konserveerimiskontseptsiooni rakendamine ning selle hindamine. Põhjuseid, miks algne mudel vajab edasiarendust, on mitmeid. Nüüdiskunsti komplekse iseloomuga on arvestatud juba varasemas mudelis, kuid uus mudel võtab arvesse ka konservaatori subjektiivsuse, interpreteerimisvõimaluste rohkuse, konserveerimishetke kultuurikonteksti, teose enda tähendustasandite ja väärtuste nihkumise, et muuta ka otsuse langetamine dünaamilisemaks ning paindlikumaks. Otsuse langetamise-, konserveerimise- ja taasesitamise protsess ei ole selle mudeli järgi lineaarne, vaid on pidevas liikumises, et reflekteerida varasemate otsuste üle ning mõtestada ka see kontekst ja põhjused, miks sellised otsused vastu võeti. Samuti oli konserveerimisteooria ja sõnavara 20 aasta jooksul piisavalt edasi arenenud, et see fikseerida uues mudelis.

Lühidalt võib öelda, et edasiarendatud mudelit oli vaja, et:

- arvestada nüüdiskunsti teoste keerulise elukaare ja areneva iseloomuga
- arvestada, et teoste taasesituse valik võib mõjutada teose tõlgendamist
- ulatuslikumalt teadvustada teose olulisi immateriaalseid osi
- arvestada konserveerimisotsuste subjektiivsuse ja dünaamilisusega
- arvestada muutuva nüüdiskunsti konserveerimis-terminoloogiaga

Lisa 2: CICS'i otsuse langetamise mudel⁸⁴

CICSi otsuse langetamise mudeli kirjeldamisel ning lahtiseletamisel põhinen 2019. aasta Kölni konserveerimisinstituudi artiklil, mis tutvustas uut otsuse langetamise mudelit. Samuti põhinen ka Hilikka Hiiopi magistritööle, kus on lahti seletatud küll varasem, 1999. aasta otsuse langetamise mudel, kuid siiski on sellel piisavalt kattuvusi 2019. aasta mudeliga, et olla endiselt osaliselt pädev.



29. CICS'i otsuse langetamise mudel.

1. Lähtekoht

Esimeseks sammuks on teadvustada, mis asjaoludes, keskkonnas ja inimgrupis konserveerimisprotsess aset leiab ning mis on lühi- või pikaajalised eesmärgid teose konserveerimiseks. See aitab protsessi siseselt navigeerida nii konservaatoritel, kui ka teiselt asjaga seotud inimestel ning aitab tulevikul ja tulevastel teosega töötavatel inimestel mõista, miks teatud valikud on tehtud ning milline oli kontekst, olukord või keskkond, kus teatud valikud said tehtud.

Lähtekoha etapp on jagatud veel eraldiseisvaks kolmeks kategooriaks:

⁸⁴ https://www.sbm.nl/source/documents/f02_cics_gsm_fp_dmmcaep_190513.pdf

a) Asjaolud:

See on selleks, et mõista konteksti ja institutsiooni/keskkonda, kus otsuse langetamise protsess aset leiab. Arvestatud ja sõnastatud on algne situatsioon ja põhjused, miks kunstiteos on saanud uurimisobjektiks.

b) Esialgne eesmärk:

See on selleks, et sõnastada ja dokumenteerida algne eesmärk, mis avab otsuse langetamise protsessi. See on midagi, millele otsuse langetajad kindlaks jäävad. See võib olla sõnastatud ja määratud ükskõik kelle poolt huvirühmast ning ei pea olema konservaatori otsustatud.

c) Huvirühm ning nende kavatsused ja eesmärgid:

See on selleks, et teadvustada, kes on potentsiaalsed otsuse langetajad ning kelle huvidega peaks otsuse langetamisel arvestama. Selleks tuleks läbi mõelda ja dokumenteerida:

- kes on huvirühm ja kes peaks olema otsuse langetamise ja konserveerimise protsessi osa
- milline on protsessi kaasatud inimeste taust, suhe objektiga, legitiimsus, eriala ning eesmärk
- huvirühma motivatsioon ja isiklikud huvid konkreetse teose suhtes
- huvirühma ühine üldistatud eesmärk
- viis, kuidas otsuseid vastu võetakse

2. Andmete registreerimine

Teisel sammul tuleks kokku koguda teosega seotud informatsioon ning see dokumenteerida. Kogutud informatsioon loob aluse, mille põhjal on võimalik kunstiteost mõista ning konserveerimis-valikuid vastu võtta. Andmeid, mida on vaja uuritava objekti kohta teada, on tohutult palju ning ulatub materjali spetsiifilisest ka mitte-materiaalsete aspektideni. Sinna alla kuulub:

- Teose kirjeldus
- Teose ajalugu ning elukaar
- Teose loomiseks kasutatud meetod ja protsess
- Kasutatud materjalid ja nende seos kontseptsiooniga
- Teose installeerimise ja presenteerimise kirjeldus
- Teose sisu ning taiese positsioon kunstiajaloo ning autori loomingus

- Teose autori kirjeldus ning tema laiem loomepraktika ja suhe kultuuriruumiga
- Teose praegune konditsioon ning milline oli originaalne seisund
- Varasemad materiaalsed sekkumised ning varasemad materjali põhised uuringud
- Informatsioon kasutatud materjalide koostisest, tootemärgist ja tootmisprotsessist. Teada peaks olema kas ja kust on saadaval vahetusosad
- Publitseeritud artiklid, raamatud jms teose või autori kohta
- Teose endised omanikud

Kindlasti pole välja toodud loend lõplik, vaid pigem ettekujutuseks, millist ja kui palju infot tuleb teose kohta koguda. Kõige parem oleks see informatsioon registreerida koos teose autoriga. Praktikas ei pea andmeid iga kord taas registreerima, kui teos on saanud uuesti huviobjektiks, vaid endistele andmetele lisandub uus informatsiooni juurde. Nii saab taaskasutada informatsiooni, mis on juba kokku kogutud.

3. Teose seisundi registreerimine

Selle sammu eesmärgiks on mõista ja hinnata teose olevikulist seisukorda, põhinedes informatsioonile, mis on saadud eelmisest peatükist. Hinnates tuleks arvestada:

- Teose materjalidega ning nende vananemis-karakteristikaga
- Mehaaniliste, keemiliste, bioloogiliste kahjustustega
- Keskkonnatingimustest tekkinud kahjustustega

Vajadusel tuleks läbi viia täiendavad uuringud, mis annavad lisainformatsiooni teoses kasutatud materjalide karakteristikute ja omaduste kohta ning prognoosida, kuidas teose materjal tulevikus käitub.

4. Kunstiteose tähendus/sõnum

Selle sammu eesmärk on mõista kunstiteose sisu ja tähendus ning millises füüsilises seisundis suudab teos tahetud tasandeid edasi anda ning mis on need omadused, mis loovad taiese identiteedi. Seda võib mõtestada ka kui autentsuse stratigraafia – tuleks mõelda ja mõtestada, mis on need kvaliteedid, mis loovad selle teose praegusel ajahetkel.

Teose olemus või identiteet on seejuures väga mitmetasandiline, sisaldades:

- kunstniku poolset seletust
- sootsiumi lisatud tähendustasandeid
- kontekstuaalseid, ideoloogilisi, perforatiivseid jms tasandeid

- kasutatud materjale, nende päritolu ja nende seos teose tähendustega
- Loomismeetodid

Teose tähendus ei pea olema fikseeritud, vaid teises ajas või ruumis võib teosele uusi tähendustasandeid juurde tekkida.

Seega tuleb välja selgitada, kuidas kunstiteos peaks välja nägema ning toimima. Hinnata tuleb varasemalt omistatud väärtused ning hinnata kas ja kuidas on need ajas muutunud ja sõnastada, mis on need faktorid, mis mõjutavad nüüdisaegset arusaama ja tõlgendust teose tähendustest. Samuti võib juhtuda, et teosel puudub üks fikseeritud välimus või olek ning võimaldab presenteerimisel olla mängulisem, kuid endiselt kannaks edasi tahetud tähendustasandeid.

5. Diskrepants

Sellel sammul tuleb määratleda, kas teose seisundi ja sisu vahel on vastuolu, mis ei võimalda teosel realiseeruda või tõmbab teoselt liigselt tähelepanu eemale. Arvestada tuleb ka võimalusega, et autor ja/või sootsium on teosesse muutuse või lagunemise sisse arvestanud, olenemata, kas see mõjutab sisu või mitte. Selle tõttu tuleb hinnata väärtuseid nagu:

- Autentsus
- Esteetilisus
- Ajaloolisus
- Funktsionaalsus
- Autori ja sootsiumi hinnang muutustele ja lagunemisele

Tihti lähevad väärtused omavahel ka vastuollu, mistõttu tuleb leida otsuse langetamisel erinevate väärtuste vahel kompromiss. Erinevad väärtused võivad olla olenevalt tööst olla erineva rõhuasetusega ning lõpp-otsus võib ühe ja sama töö puhul varieeruda sellest, mis on algselt sõnastatud eesmärk ning mida tahetakse saavutada.

6. Konserveerimise võimalused

Selles etapis pakutakse välja erinevaid teose konserveerimise, restaureerimise või säilitamisega seotud võimalusi, mis hõlmaks endas nii aktiivseid, kui ka passiivseid konserveerimise võimalusi. Võib ka välja tulla, et teos vajab enne lõplikku otsust veel täiendavaid uuringuid nii teoreetilisel, kui ka materjali tasandil. Võimalusel võiks analüüsida rahvusvahelisi juhtumeid ja tehtud konserveerimistöid, millel on kattuvusi praeguse juhtumiga, kuna sealt võib leida inspiratsiooni ja selliseid lahendusi, mille peale ei pruugitud

hetkel tulla. Samuti on täiesti arvestatav valikuvõimalus, et teosega ette ei võeta ette füüsiliselt sekkuvaid konserveerimistöid.

7. Konserveerimisvõimaluste kaalumine

Siin etapis toimub eelnevas peatükis välja pakutud võimaluste kaalumine ning võrdlemine, et leida hetkeolukorras parim lahendus. Otsust mõjutavad nii teose sisu ja materiaalsusega seotud tegurid, kui ka teose välised faktorid, mis võivad mõjutada lõppotsust. Erinevateks teguriteks on näiteks:

- Autentsus
- Esteetilisus
- Ajaloolisus
- Teose tähtsus laiemas kultuurilises kontekstis
- Finantsilised ja tehnilised võimalused
- Legaalsed aspektid
- Restaureerimiseetika

Ühe ja sama teose konserveerimislahendus võib olenevalt algsest eesmärgist, aegruumist ja otsustajatest varieeruda. Hindamisprotsess peaks olema dokumenteeritud ning avalikustatud, et tulevased teosega seotud ja tegutsevad inimesed mõistaksid, miks teatud valikud on seoses teosega vastu võetud.

8. Konserveerimise/ säilitamise strateegia

Selles etapis tuleb fikseerida, sõnastada ning põhjendada säilitamis- või konserveerimiskontseptsioon, põhinedes algsetele põhjustele, miks teos sai huviobjektiks. See etapp hõlmab endas ka põhjalikku dokumentatsiooni ja kirjeldust, miks selline lahendus sai valitud.

9. Konserveerimiskontseptsiooni rakendamine ning selle hindamine

Otsuse langetamise mudeli viimane etapp on jagatud eraldi veel kaheks alapeatükiks.

a) Konserveerimiskontseptsiooni rakendamine: see on selleks, et viia valitud konserveerimis- või säilitamiskontseptsioon praktikas lõpuni ning protsessi vältel pidevalt hinnata, kas ja kuidas tehtud tööd teosele mõjuvad. Protsessi tuleks pidevalt jälgida ning dokumenteerida, et leida võimalikult kiiresti lahendus probleemidele, mis võivad konserveerimise protsessis ette tulla.

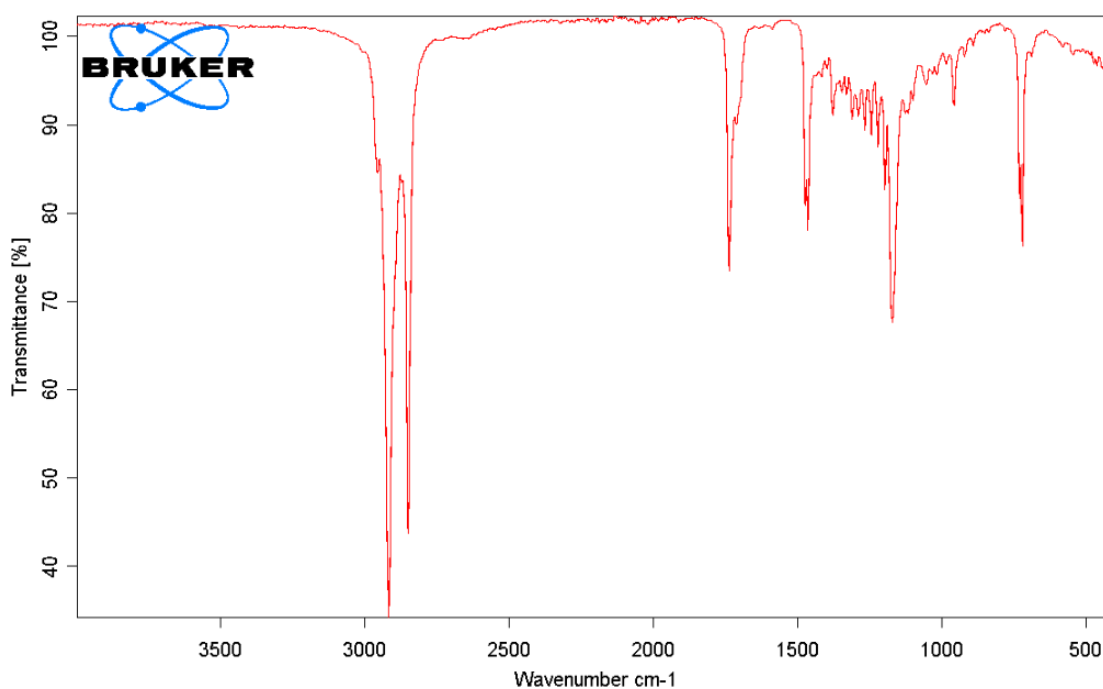
b) Hindamine: see on selleks, et analüüsida ja mõista, kas lõpptulemus on olnud edukas, mis pidi lahendama algselt sätestatud ja sõnastatud probleemid või diskreantsi teose seisukorra ja sisu vahel. Samuti on see selleks, et peegeldada tervet protsessi ennast ning seda kogemust järgneva teose puhul taaskasutada.

Tuleb nentida, et nüüdiskunsti konserveerimise eelduseks on ammendav andmestik teose materjalide, tehnikate kui ka tähenduste kohta, mistõttu on peamiseks säilitamise ja konserveerimise aluseks põhjalik dokumenteerimine ning andmete süstemaatiline salvestamine.

Lisa 3: FTIR analüüs

Teose „Käekott” valu täpne koostis ning materjal oli teadmata. Visuaalsel analüüsil oli põhjust arvata, et tegemist on orgaanilise materjaliga, mistõttu valiti materjali tuvastamiseks infrapunaspektroskoopia põhine materjaliuuring. Infrapunaspektroskoopia ehk FTIR uuringu tulemusi saab alalüüsida, võrreldes teisi infrapunaspektroskoopia uuringute tulemusi, mistõttu võeti võrdlusmaterjalideks kaasa kahte erinevat seepi, mesilasvaha ning lisaks nendele tugineti veel Tartu ülikooli FTIR andmepangale. Enne igat proovi tehti ka tühiproov ehk taustaspekterm et arvestada õhuniiskuse ja muude keskkonnast tulenevate segavate faktoritega, mis võivad tulemust mõjutada. Proovipind käiakse peale igat uuringut etanoolist niiske lapiga üle, et puhastada pind eelmisest proovimaterjalist.

Esimene proov oli mesilasvaha mis kattus Tartu ülikooli andmepangast leitud mesilasvaha prooviga.

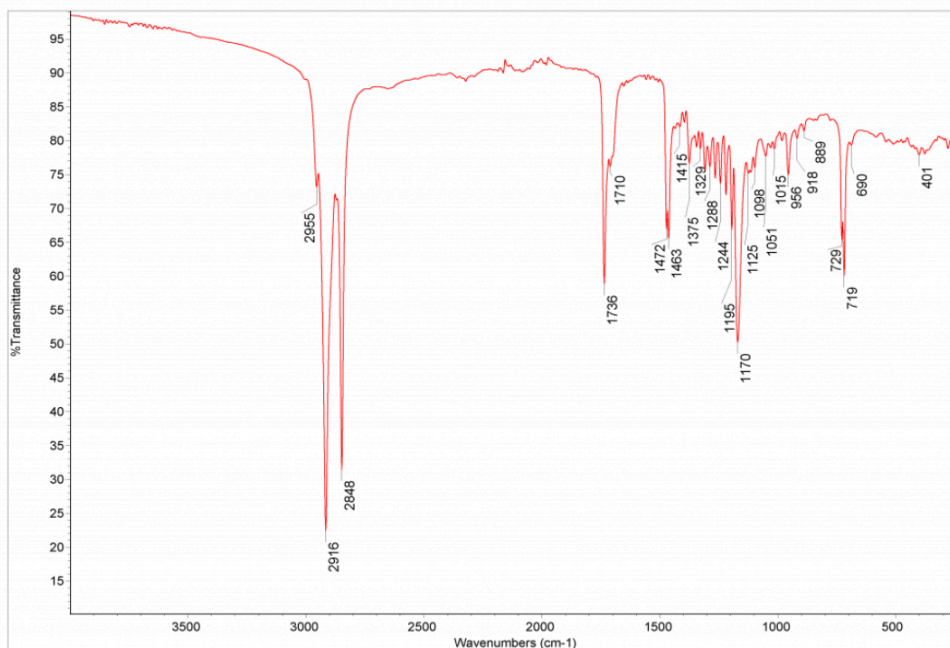


D:\ALPHA\MART\ATR\2024-04-08_vaha.0

vaha

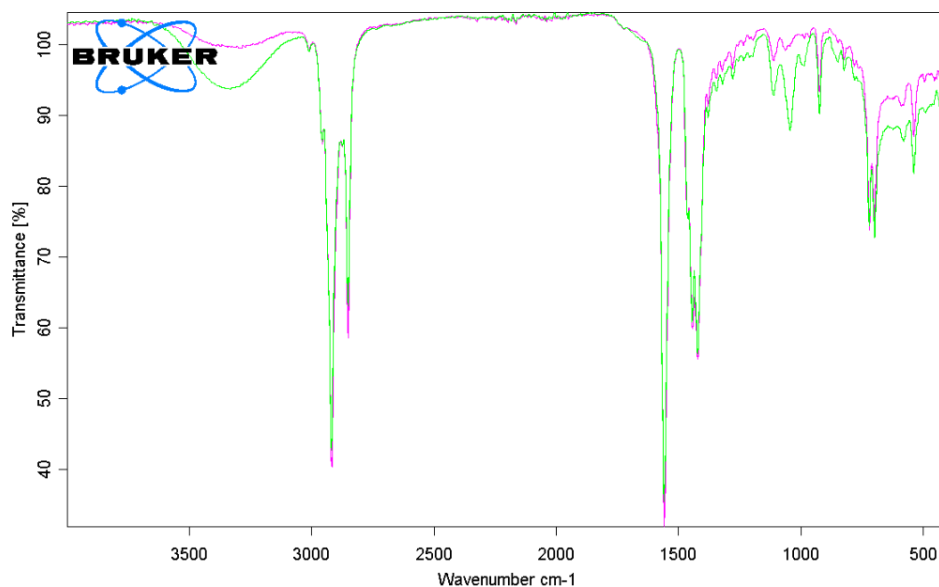
Instrument type and / or accessory

4/8/2024



31. Tartu ülikooli FTIR andmepanga mesilasvaha.

Teine proov oli pesuseep (Flora) ehk naturaalne majapidamuisseep Kolmas proov oli sapiseep (Sonett). Tulemused tulid suhteliselt sarnased.

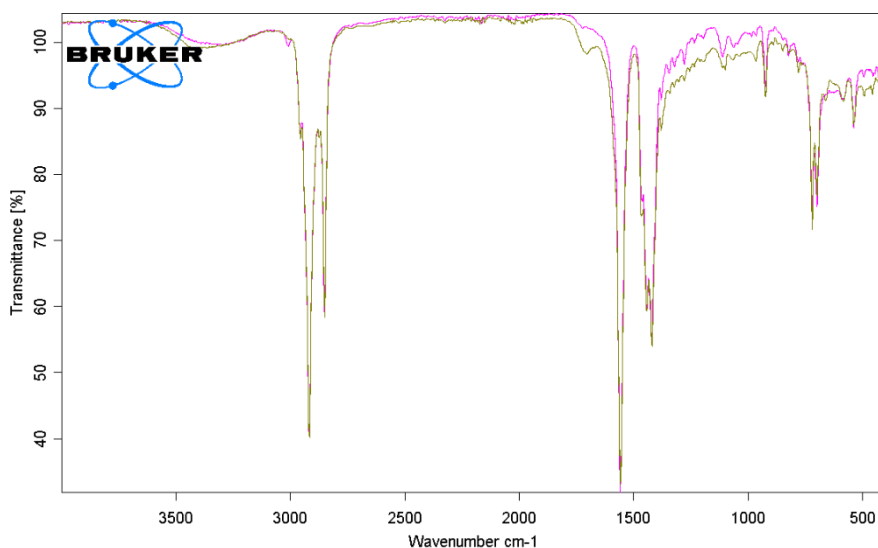


D:\ALPHA\MARTVA\TR\2024-04-08_vaha.2	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024
D:\ALPHA\MARTVA\TR\2024-04-08_vaha.1	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024

Page 1/1

32. Lilla värv näitab pesuseebi tulemust ning roheline sapiseebi tulemust.

Neljas katse oli P.H ehk teose „Käekott” valu hele osa. Tulemus kattus seebi tulemuse spektriga eriti pesuseebi spektriga.

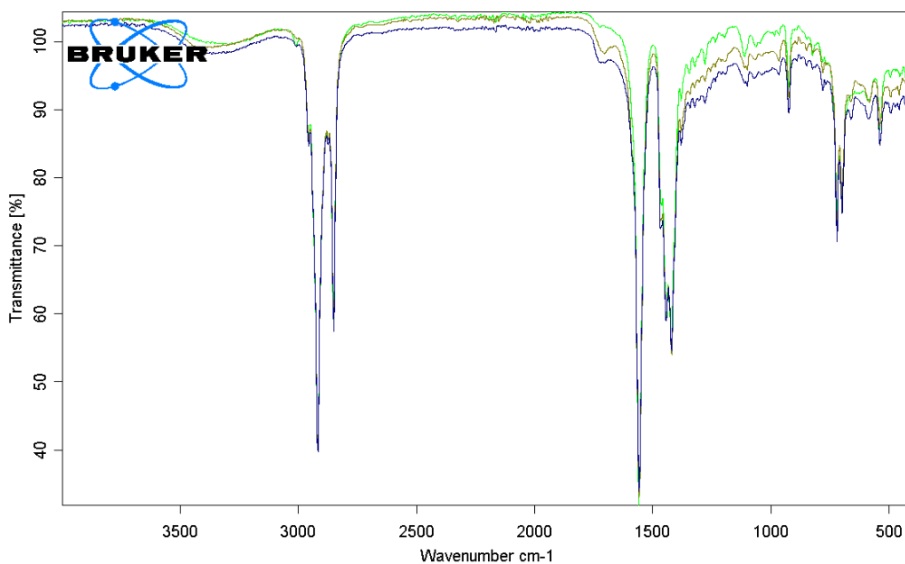


D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.3	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024
D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.1	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024

Page 1/1

33. P.H on kollakasheleda värviga ning lilla näitab pesuseebi spektrit.

Viies proov oli P.T ehk teose „Käekott” valu tume osa. Tulemus tuli sarnane P.H'le. Spektrite intensiivuses võib erineda, mis tuleneb proovi peegeldusest, kuid materjali määrab spekter ise.

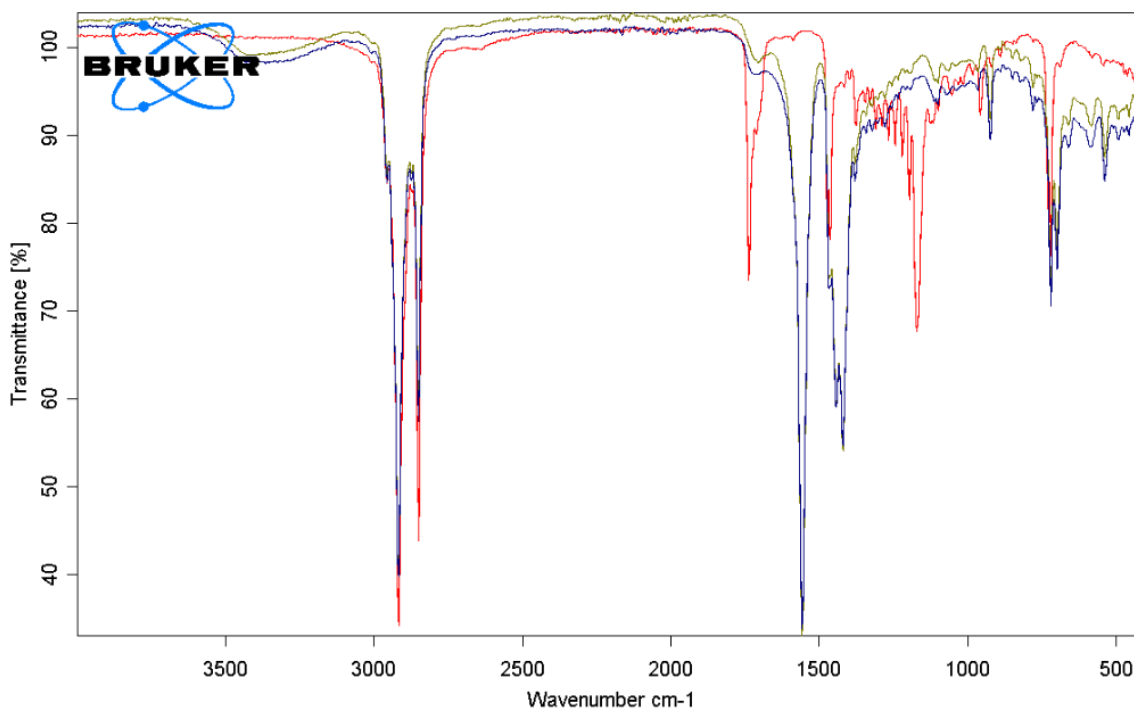


D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.4	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024
D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.3	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024
D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.1	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024

Page 1/1

34. Roheline näitab sapiseebi, kollane P.H ja sinine P.T tulemust.

Võrdluseks mesilasvaha, P.H ja P.T proovid üksteise peal, mis näitab, et vaha ja seebi spektrid on erinevad ning kinnitab, et teose „Käekott” valu on tehtud mingisugusest seebist.



D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.4	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024
D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.3	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024
D:\ALPHAMART\ATR\2024-04-08_vaha.0	vaha	Instrument type and / or accessory	4/8/2024

Page 1/1

35. Kollane näitab P.H sinine P.T ja punane mesilasvaha tulemust.

FTIR analüüsiga ei saanud teada teose „Käekott” täpset koostist, sest orgaanilises keemias tohutult erinevaid variatsioone ja võimalusi, kuid kinnitati, et tegemist on mingisuguse seebiga.