

EESTI KUNSTIAKADEEMIA
MUINSUSKAITSE JA RESTAUREERIMISE TEADUSKOND
2004

KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMISE
TEOREETILISI JA METOODILISI
LÄHTEKOHTI EESTI NÄITEL.

MAGISTRITÖÖ

MAGISTRAND HILKKA HIIOP

JUHENDAJA PROF. DR. JUHAN MAISTE
KONSULTANT ALAR NURKSE

SISUKORD

1. SISSEJUHATUS.	3
------------------	---

I OSA

MAGISTRITÖÖ EESMÄRKIDE, TEEMA JA TERMINOLOOGIA MÄÄRATLEMINE.

2. MAGISTRITÖÖ ÜLESEHITUS JA EESMÄRGID.	5
3. MAGISTRITÖÖ OBJEKTI JA TERMINOLOOGIA MÄÄRATLEMINE.	
3.1 „Kaasaegse kunsti“ definitsioon antud töö kontekstis.	7
3.2 Fugitiivsed materjalid.	9
3.3 Materjali rolli muutus kaasaegses kunstis.	9
3.4 Ebatraditsiooniliste materjalide kasutamine Eesti kunstis.	10
4. MAGISTRITÖÖ LÄHTEPUNKTID. Probleemi tõstatus.	18

II OSA

TEOREETILISED HINNANGUD JA ÜMBERHINNANGUD. Mõningaid filosoofilis-teoreetilisi / eetilisi-esteetilisi mõttearendusi.

5. VAIM *VERSUS* VORM

5.1 Materjali roll kaasaegses kunstis. Suhtumine mateeriasse kui vaimu kandjasse.	22
5.2. Materiaalne <i>versus</i> immateriaalne.	23
5.3 Materjali autentsus <i>contra</i> idee autentsus.	24
5.4 Materjali autentsus, idee autentsus või esteetika autentsus.	26
6. KAS KAASAEGNE KUNST ON MÄÄRATUD VAID KAASAJALE?	26
7. KAASAEGSE KUNSTI KONSERVAATORI ROLL.	
7.1 Kaasaegse kunsti konservaatori vastutus.	27
7.2 Konservaator kui otsustaja.	28
7.3 Konservaator kui interpreet.	28
7.4 Konservaator kui dirigent.	30
7.5 Konservaator kui konsultant.	30
7.6 Konservaator kui nõuandja	31
7.7 Kunstiteose autori roll „restauraatorina“.	32
7.8 Teose autorilt saadava informatsiooni roll teose konserveerimisel.	35
8. AKSEPTTEERITAV VANANEMISE PIIR EHK PAATINA VÕIMALIKKUSEST KAASAEGSES KUNSTIS.	36
9. EETIKAKOODID JA KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMINE.	39

III OSA

RAHVUSVAHELINE METODOLOOGIA JA VÕIMALIKUD KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMISE ARENGUSTRATEEGIAD EESTIS.

10. SISSEVAADE AJALUKKU.

Ülevaade kaasaegse kunsti konserveerimise arengusuundadest alates 1960-ndatest. 41

11. KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMIS-KONTSEPTSIOONIDE LOOMINE.

11.1 Dokumentatsiooni-mudelite funktsioon. 48

11.2 INCCA kaasaegse kunsti konserveerimise otsuse mudel (*decision making model*). 53

11.3 Võimalikud lähenemised kaasaegse kunsti konserveerimise meetodiliste aluste loomisele Eestis. 63

12. KUNSTNIKE INTERVJUEERIMINE.

12.1 Kunstnikelt saadava informatsiooni tüüp ja funktsioon. 67

12.2 INCCA kunstnike intervjuerimise metodoloogia. 74

13. KAASAEGSE KUNSTI MUUSEUMITE MUUTUV ROLL – MUUSEUMI VASTUTUS JA TÖÖDE KOLLEKTSIONEERIMISPOLIITIKA.

81

13.1 Konserveerimisülesandest lähtuvad kolleksioneerimise strateegiad. 84

13.2 Konservatori roll kaasaegse kunsti kogumistegevuses – preventiivse konserveerimise eeldus. 87

14. KOKKUVÕTE. 92

14.1 Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilised lähtepunktid. 92

14.2 Magistritöö resultaadina välja pakutav esialgne arengustrateegia visioon. 94

15. SUMMARY 97

16. KASUTATUD KIRJANDUS 104

LISAD:

LISA 1. KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMINE. SELEKTEERITUD JA OSALISELT KOMMENTEERITUD BIBLIOGRAAFIA I

LISA 2. OLULISEMAD KAASAEGSE KONSERVEERIMISE TEMAATIKAT KÄSITLEVAD KONVERENTSID. XV

1. SISSEJUHATUS.

Pealtnäha esindavad mõisted „kaasaegne kunst“ ja „konserveerimine“ kultuuri kahte vastandpoolust – kreatiivsust ja konservatiivsust, mille kokkupuude on vaid üürrike ning lineaarsel ajalooteljel pigem distantseeruv kui ühtiv. Kuid paradoksaalselt just kaasaegse kunsti puhul saab maailma konservatiivne, ajalukku vaatav ja konserveeriv pool kokku kreatiivsega, puhuti sellega põimudes ning mittejagatavaks muutudes, tekitades nii segadusi ja vastuolulisusi traditsioonilistest arusaamadest lähtuvaid mõttekäike järgides, rea vastuseta küsimusi ja lahendamatuena näivaid probleeme. Eriti haavatavaks on muutunud kaasaegset kunsti kollektioneerivad institutsioonid, eelkõige muuseumid, mis ühelt poolt peaksid ja tahaksid oma tegevuses lähtuda traditsioonilistest ootustest (arusaam muuseumist kui kogujast ja säilitajast) ning rahvusvaheliselt aktsepteeritud reeglitest (eetikakoodid jms), kuid ootamatult seistakse dilemma ees, kus järgides ühte reeglit, pole võimalik vältida teise rikkumist ning ümberpööratult. Sageli on selle resultaadiks asjade omavoolu minna laskmine ning vastutuse, mida ei osata võtta, võtmata jätmise.

Eesti kunstimaailm seisab suurte muutuste lävel – valmimas on uus kunstimuuseum. Hoolimata ettevõtmise suurejoonelisusest on kurbloolisusena kahe silma vahele jäänud alustalade loomine – kuidas säilitada seda, mille jaoks me muuseumi ikkagi ehitame? See tähendab, et vastamata on küsimus, kuidas säilitada kaasaegset kunsti. Puudub kaasaegse kunsti konserveerimise probleemi spetsiifilisuse teadvustamine, rääkimata metoodika ja starteegia olemasolust. Tekib küsimus, kellele või mis jaoks me õigupoolest seda muuseumit ehitame?

Antud magistritöö on katse esmakordselt Eestis teadvustada probleemi ning sellele järgnevalt luua lähtepunkte ning võimalikke metoodilisi lähenemisi kaasaegse kunsti konserveerimisele – eelkõige on silmas peetud uue kunstimuuseumi kogu, kuid laiemalt haarab see Eesti kaasaegse kunsti maastiku tervikuna.

Kaasaegse kunsti konserveerimiseteemaga tegelemisel on kolm võimalikku suunda:

1. Materjalikeskne lähenemine. Uurimissuund, mis tegeleb kaasaegsete materjalidega, alates ebatraditsioonilistest maalimeediumitest (akrüülid, alküüdid), kuni plastikute, orgaaniliste materjalide ja toiduaineteni ning nende konserveerimise võimalustega.

2. Teoreetilis-filosoofiline lähenemine. Suund, mis peamiselt tõstatab teoreetilisi küsimusi ja asetab kaasaegse kunsti konserveerimise mõtestamise filosoofilisse võtmesse. Suund, mis sageli ei anna vastuseid, vaid toob pigem esile teema vastuolud ning dilemmad võrdluses traditsioonilise kunsti konserveerimise põhimõtetega, muuseumieetikaga jne.
3. Metodoloogiline lähenemine. Suund, mis üritab sõnastada teatud üldistavaid aluseid, tuua suuniseid, juhtnööre ja ühtset konsensust kaasaegse kunsti konserveerimise praktikasse rahvusvahelisel / lokaalsel / institutsionaalsel tasandil.

Üldistades võib väita, et ei filosoofiline ega materjalikeskne lähenemine ei vii iseseisvalt tulemuslike resultaateni. Kaasaegse kunsti lõputu hulga materjalide virrvarris orienteerumine ning igale materjalile loodusteaduslikele uuringutele baseeruva vastuse andmine aine koostisest, vananemisest ning konserveerimisvõimalustest on ühelt poolt liialt mahukas ettevõtmine, teisalt ei anna vastus ühe või teise aine füüsikalistest ja keemilistest konserveerimise võimalustest lahendust probleemile kui tervikule.

Teoreetilis-filosoofilise lähenemiseta on kaasaegse kunsti konserveerimine praktiliselt võimatu, kuid siingi peaks probleemi tõstatmisele ning kitsaskohtade väljatoomisele järgnema reaalne lahendus. Sellega on rahvusvahelises praktikas viimasel ajal ka aktiivselt tegelema hakatud ning teatud konsensuse loomisega ning metodika väljakujundamisega üritatakse ühendada kaks esimest suunda pragmaatilisse ning tulemuslikku võtmesse. Et tegemist on konserveerimismaailmas veel küllalt värske algatusega (tekkinud 90ndate lõpus), hakkavad esimesed resultaadid alles praeguseks ilmema ning kahtlemata on see veel paljus muutuv ning arenev valdkond.

I osa - MAGISTRITÖÖ EESMÄRKIDE, TEEMA JA TERMINOLOOGIA MÄÄRATLEMINE

2. MAGISTRITÖÖ ÜLESEHITUS JA EESMÄRGID.

Ülesehituselt on magistritöö jaotatud kolmeks, kus esimeses, sissejuhatavas osas, üritatakse määratleda käsitletav probleem ja defineerida objekt; teine osa mõtiskleb kaasaegse kunsti konserveerimisega seotud üldteoreetiliste probleemide üle; magistritöö kolmas osa tutvustab rahvusvahelisel tasandil seni saavutatud tulemusi ning sellele tuginedes pakub välja lokaalseid eripärasid arvestavaid kaasaegse kunsti konserveerimise arengustrateegiaid Eestis.

Probleemi ja objekti defineerimisele järgnev teoreetilis-filosoofiline osa ei pretendeeri andma vastuseid (mis sageli osutubki võimatuks) ega lõplikku analüüsi. Pigem on see ühe diskussiooni tõstatamine, millela jääb mõistetamatuks kaasaegse kunsti konserveerimise äärmine kompleksus ja mitmetahulisus. Teoreetiliste mõttearenduste jätkuv diskuteerimine ja argumenteerimine annab ühelt poolt võimaluse teadvustada teemat Eesti seni veel praktiliselt puutumatul kaasaegse kunsti konserveerimise maastikul eelkõige professionaalide ringile, kuid kaugemas perspektiivis ka laiemale avalikkusele. Teiselt poolt loob teoreetilisest arutlusest tekkiv mõte aluse konserveerimispõhimõtetele, mis saavad lähtepunktiks järgnevatele metodoloogilistele sammudele.

Pealtnäha abstraktsele arutlusele järgneb kaasaegse kunsti konserveerimise strateegia ja metoodiliste alustega tegelev töö kolmas osa, mis üritab teoreetilised mõttearendused raamistada pragmaatilisse võtmesse. Ühelt poolt valgustatakse siin rahvusvahelisel maastikul ette võetud ja võetavaid metodoloogilisi samme (rahvusvahelised andmebaasid ja *network*, mis ühendab keskseid kaasaegse kunsti institutsioone ja üritab luua reaalseid konserveerimise aluseid). Teiselt poolt pakub magistritöö kolmas osa välja võimalikke strateegiaid eelkõige EKM 'i kaasaegse kunsti kogu (laiemalt Eesti kaasegset kunsti museaalses keskkonnas) silmas pidades.

Seega käsitleb antud magistritöö kolmest võimalikust lähenemisest (materjalitehniline, filosoofilis-teoreetiline ja metodoloogiline) kahte viimast, jättes puudutamata materjalikeskse lähenemise. Töö autor leiab, et alles teoreetiliste teemade teadvustamise ning teatud üldistavate põhimõtete loomise järel on mõtet astuda järgnevaid reaalseid samme loodusteaduslike materjaliuuringute, kaasaegsete

materjalide käitumise ning konkreetsete nii preventiivsete kui aktiivsete konserveerimisvõimaluste suunas, milleta praktiline restaureerimistegevus pole kahtlemata võimalik. See on aga protsessi järgmiseks etapiks kaasaegse kunsti konserveerimise raames Eestis.

Eeldatavalt järgneb magistritöös välja pakutud esialgsetele arengu-strateegia võimalustele diskussioon ning interdistsiplinaarses konservaatoreid, kuraatoreid, koguhoidjaid, kunstnike, materjaliteadsi kaasavas professionaalide rigis sündiv konsensus. Sealt edasi algab pikk protsess – meetodi ja süsteemi üksikasjalik välja töötamine ning ellu rakendamine vastavalt diskussiooni tulemusel tekkinud otsusele, Eesti kunstikollektsioonide vajadustest ning kooslusest lähtuv materjaliuuringute ning konserveerimise meetodi kujundamine jne.

Kindlasti ei too antud magistritöö lahendusi ja valmis käitumisretsepte. Pigem on see ühe pika protsessi algus, mis üritab äratada mõtte ning tõstatada dikussiooni. Kaugemaks eesmärgiks on täita tühik Eesti Kunstimuuseumi alustalades ning töötada välja kaasaegse kunsti konserveerimise strateegia ja meetod.

Magistritöö peamised eesmärgid:

- teadvustada ja analüüsida kaasaegse kunsti konserveerimise filosoofilisi aluseid ning sellele tuginedes sõnastada teoreetilised põhimõtted, mille baasilt üles ehitada Eesti kaasaegse kunsti konserveerimise strateegia.
- tutvustada rahvusvahelisel tasandil tänaseks loodud metoodikat.
- tuginedes rahvusvahelisele kogemusele ja arvesse võttes Eesti kunsti kohalikku iseloomu pakkuda välja piloot-ideed järgnevateks sammudeks kaasaegse kunsti konserveerimise vallas lähiperspektiivis.
- Anda esialgne visioon Eesti kaasaegse kunsti konserveerimise metoodika samm-sammulisest väljaarendamisest pikas perspektiivis.

3. MAGISTRITÖÖ OBJEKTI JA TERMINOLOOGIA MÄÄRATLEMINE

3.1 „KAASAEGSE KUNSTI“ DEFINITSIOON ANTUD TÖÖ KONTEKSTIS

Kunstiteaduslikest kriteeriumitest lähtuvalt on mõisted „kaasaegne kunst“, „moodne kunst“ eelkõige stilistiliste, semantiliste, ikonograafiliste, epohhiliste, ideoloogiliste jms kategooriate kaudu defineeritavad terminid. Kuid et antud magistritöö ei pretendeeri astuma kunstiteaduse ning -ajaloo valdkonda, lähtutakse „kaasaegse kunsti“ mõiste kasutamisel konserveerimise terminoloogiast, kus see haarab üksnes teoste materjalikasutuse ning tehnika. Sellisena pole „kaasaegne kunst“ niivõrd kronoloogiline ega hinnanguline termin, vaid saab defineeritud ebatraditsioonilisi tehnikaid ning materjale kasutava kunsti kaudu.

Termini kasutamine sellises võtmes on küllalt mõistetav traditsioonilistest kunstist selgelt eristuva materjalikasutuse puhul – multimeedia, installatsioon, objektikunst (nn „uus meedia“), protsessikunst, performance/happening, aga ka igasugust tüüpi kollaažid ning assamblaažid - piisab klassikalisele õlimaalile vaid ühe „võõrkeha“ lisamisest (näiteks ajaleheväljalõige), et kunstiteos astuks kaasaegse kunsti konservaatori mänguruumi. Samuti paigutuvad kaasaegse kunsti konserveerimise piiridesse kõikvõimalikud ebatraditsioonilised maalimeediumid (alküüdid, akrüülid, nitrovärvid), mille puhul nii esteetika kui füüsiline käitumine eristub selgelt traditsioonilisest materjalist.

Ähmasem on aga traditsioonilise ning ebatraditsioonilise piirimail liikuvad meediumid, nagu klassikaline kahemõõtmeline tahvelmaal, mis võib olla teostatud küll traditsioonilises õli / tempera tehnikas, kuid klassikalises mõttes ebatraditsioonilisele pildikandjale – näiteks industriaalselt krunditud lõuendile. Või 19.-20. sajandi vältel hoogsalt arenenud sünteetiliste pigmentide avastamine (kaadmium; kaadmium-baarium pigmentid, 20. saj vältel sisse tulevad orgaanilised sünteetilised pigmentid jne), mis oma sobivate kunstiliste omaduste ja ülisoodsete hindade tõttu tõrjuvad traditsioonilised pigmentid praktiliselt välja, jäädes samas kasutusse koos traditsiooniliste sideainetega.

Selline materjalikasutuse aspektist lähenemine kunstile toob juurde veel ühe olulise momendi – konserveerimise seisukohast kaob traditsiooniline žanrijaotus maali-skulptuuri-graafika-tarbekunsti vahel. Kuna muuseumites (k.a Eesti Kunstimuuseum) järgitakse kogude jaotuses enamasti žanrilist printsiipi, tekib küsimus, millised objektid langevad kaasaegse kunsti konserveerimise nn žanritevahelisse valdkonda.

On küllalt selge, et skulptorite installatsiooni või kollaaži võtmes teostatud tööd (n Mati Karmin) on samavõrra kaasaegse kunsti konservaatori tegevusväli, kui kunstiväliseid materjale kasutavate maalikunstnike tööd; samuti žanriliselt tarbekunstiks liigituv ebatraditsioonilisi materjale kasutavad objektid (Elo Järv, Leesi Erm jt teosed), mis oma kontseptuaalse iseloomu ja efemeersete materjalide kasutusega oleksid pigem käsitledavad kaasaegse kunsti konserveerimise kui traditsioonilise tarbekunsti restaureerimise ideoloogia võtmes.

Ebatraditsioonilise materjalikasutuse kõrval seab antud magistritöö endale piiriks OBJEKTI ehk füüsilise kunstiteose, st ei tegele tegevuskunsti ning tegevusinstallatsioonide valdkonnaga, mille puhul resultaadiks on dokumentatsioon, mitte materiaalne kunstiteos.

Seejuures ei pretendeeri magistritöö andma vastuseid küsimustele „mis on kunst“ ning sellest lähtuvalt „mida me säilitame“ - see teema jäägu oma ala professionaalide (kunstiteadlased, kuraatorid) otsustada. Konservatorina aktsepteeritakse senitehtud otsuseid ning lähtutakse juba etableeritud kunsti kategooriast. Silmas peetakse eelkõige muuseumite kolleksioonidesse kuuluvaid töid, mille puhul otsus kunstiks olemisest on juba tehtud. Ka tulevikus kolleksioneeritavate teoste puhul peaks sisuline otsus jääma kuraatoritele ja kunstiteadlastele; konservaatori kasvav roll uute kunstiteoste omandamise juures haarab ning jääb haarama siiski teisi kategooriaid.

Niisiis ei ole magistritöös sagedasti ette tulev määratlus „traditsiooniline kunst“ ning võrdlus „traditsiooniline ja kaasaegsne kunst“ selles kontekstis hinnangulised, vaid kirjeldavad üksnes kasutatud traditsioonilisi või ebatraditsioonilisi materjale kunstis. Samuti ei ole nad iseenesest ajaliselt periodiseerivad – traditsiooniliste meediumitega teostatud kunst kaasajal langeb siiski veel traditsioonilise kunsti konserveerimise valdkonda.

LÄHTEPUNKTID:

- „kaasaegse kunsti“ mõiste definitsioon lähtub ebatraditsiooniliste kunstimeediumite kasutusest.
- Töö ei tegele „kunsti“ defineerimisega, vaid kasutab eeldusena juba kunstiteoste ning „kunsti“ mõiste etableeritust.

3.2 FUGITIIVSED MATERJALID („*fugitive*“) ehk põgusad, hetkelised materjalid – mõiste on kasutusele tulnud arhiivindusest ning arhiivimaterjalide restaureerimisest, kus see

Paarist sokkidest saab sama hästi pildi teha kui puidunaeltest, tärpentiinist, õlist ja lõuendist.
Robert Rauschenberg

tähistab traditsiooniliste arhiivimaterjalide kategooriasse mittesobituvaid materjale: fotod, posterid, kataloogid jms¹. Kaasaegse kunsti terminoloogias kannab see mõneti analoogilist tähendust, tähistades objekte ja kunstiteoseid, mis kasutavad kunstivälisest valdkondadest laenatud materjale. Nende materjalide algidee pole igavene eluiga, säilivus, jäävus (industriaalsed materjalid ja objektid alates *ready-made* kunstist kuni kõikvõimalike polümerideni nagu plastikud, kumm, moodsad tekstiilid; orgaanilised materjalid nagu toiduained, ekskrementid, floora, fauna). Kuid sattudes uude konteksti saavad nad ümberpööratud tähenduse ning eelduse säilida kui mitte igavesti, siis võimalikult kaua. Seega lihtsamalt öeldes, ebatraditsioonilisi kunstiväliseid vahendeid kasutava kunsti puhul on kasutusel mõiste „fugitiivne kunst“ ja „fugitiivsed materjalid“, mille tulemusel kaob traditsiooniline kunstiteoste liigitamine materjali järgi

EFEMEERNE KUNST, EFEMEERSED MATERJALID („*ephemeral*“) – ühepäevane, lühiealine kunst ja materjalid. Sarnases tähenduses kasutatav mõiste kaasaegse kunsti konserveerimise terminoloogias.

Tehismaterjalidega töötamise eelduseks on see, et need kannavad tähenduslikku mõtet niisama väärikalt nagu looduslikud materjalid.
Tony Gragg

3.3 MATERJALI ROLLI MUUTUS KAASAEGSES KUNSTIS.

Triviaalsem põhjus huvi kadumisele

Materjalivalik on alati teose sisust lähtuv ja selle teenistuses.
Raul Rajangu

materiaalse ja tehnilise külje vastu on tingitud 19. sajandi vältel industrialiseerunud materjalide tootmise protsessist, mis vabastas kunstnikud järk-järguliselt vajadusest ise ette valmistada oma tehnilist baasi. Kommertsiaalselt valmistatavad materjalid – juba sideainesse segatud sünteetilised pigmendid, tööstuslikult krunditud lõuendid – on ostetavad kunstikaupmeeste käest. Samal ajal, kui manufaktuursed materjalid näivad olevat piisavalt rahuldavad, ei kaob kunstnikel vajadus muretseda nende valmistamise pärast. Ühelt poolt on tulemuseks kunstnike „vabanemine“ tehnilistest probleemidest; teisalt kaob sellega seoses ka kunstnike eneste kontroll kasutatud materjalide üle. *Cenninocenniniliku* lähenemise pühendada maali tehnilisele ettevalmistamisele 2/3 kogu maali valmimise ajast vahetab välja totaalne hoolimatus

kunstiteoste füüsilise kvaliteedi suhtes. Tulemuseks on see, et kuraatorid ja konservatorid on silmitsi mittekestvate materjalide kasutamisest tingitud probleemidega.

Ilmselt sügavalt olemuslikum on kunsti enese sisu muutus, mis viib kõikvõimalike kunstivälise materjalide kasutamiseni ning kunstiteostes ette tulevate materjalide hulga piiramatule kasvule. Liiv, kruus ja tsement segatud värviga – esimest korda tõenäoliselt André Massoni ja Max Ernsti poolt kasutatud 1920-ndate lõpus; papp, klaas ja nõör, ajalehed – Picasso kubistlikud assamblaažid; järjest kasvav hulk erinevaid sünteetilisi materjale esimestest poollääbipaistvatest plastikutest 60-ndate aastate skulptorite poolt populaarseks muudetud polüestrini.

Nimekirja lisanduvad Manzoni *paninid*, puuviljad, rohi, jää ja sarnased kaduvad substansid, nagu Dieter Roti liha ja linnusööt. Mõned kunstnikud on üles ehitanud tõelise materjalide repertuaari, nagu Joseph Beuys oma rasva, vilti, mesilasevaha, mett, vaske jmt. sisaldava paletiga. Rääkimata töödest, mis kunagi ei saagi olema konservatorite huviorbiidis – Manzoni poolt signeeritud inimesed; elav tuvi puuris; elava inimese rind Tom Wesselmanni töö osana. Lõputu rida leiu- ja *ready-made* objekte on leidnud oma koha installatsioonides - Duchampi pissuaarist, Schwittersi rongipiletitest ja pangasedelitest Edward Kienholzi autode ja mööblini. Peale selle järjest kasvav erinevaid fototehnikaid, masinaid ja elektroonikat sisaldavate tööde hulk.²

Kunsti sisu nihkumine ideede ja seisukohtade manifesteerimise suunas ja kunsti vabastamine käsitöökustest või nende materiaalsest kestvusest leidis oma äärmuslikuma väljundi ilmselt kontseptuaalses kunstis, kus materjali stabiilsusest kõnelemine tundub peaaegu et kohatuna, samas kui materjalid ise võivad evida äärmiselt olulist ikonoloogilist ja kontseptuaalset tähendust.

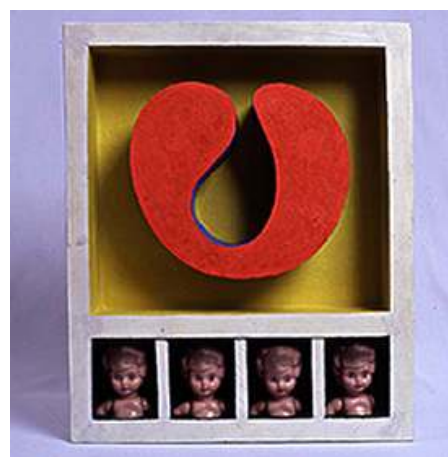
3.4 EBATRADITSIOONILISTE MATERJALIDE KASUTAMINE EESTI KUNSTIS.

Et defineerida magistritöö objekti – sest lõpuks määrab kunst konserveerimise, mitte vastupidi – peab eelkõige saama vastuse küsimus, millal hakkame kaasaegse kunsti konserveerimisest kõnelema Eesti kunstis. Lõpliku üksikobjektist lähtuva ebatraditsioonilisi materjale kasutava kunsti inventariseerimise läbiviimine peab saama üheks esmaseks kaasaegse kunsti konserveerimise metodoloogilise lähenemise osaks, kuid siinkohal olgu toodud sissejuhatavalt vaid üksikute näidetega illustreeritud üldistus materjalikasutuse muutumisest Eesti kunsti ajaloos.

Paralleelselt Lääne-Euroopas toimuva materjali positsiooni teisenemisega 20. sajandi esimesel veerandil ei too varane Pallase-aegne avangardkunst Eestis enesega kaasa radikaalseid uuendusi materjalikasutuses. Üksikud näited ebatraditsioonilistest maalialustest on pigem juhuslikku kui kontseptuaalset laadi – näitena Tallinna konstruktivistide koolkonna esindajad, eelkõige Arnold Akbergi vineeralustele maalitud linnavaated.

Tõeline moodsate kunstiväliste materjalide buum saabub Eestisse hilistel 60-ndatel seoses noorte ANK'i, SOUP'i ja VISARITE kunstnike põlvkonna ning nn „kuldsete seitsmekümnendate“ radikaalselt muutunud kunstisuundade tulekuga, mil loodi suhteid erinevate erialade noorte spetsialistide vahel ning püüti laiendada kunsti piire seni kunstikaugeks peetud tehnilistesse valdkondadesse³.

Visaritest võiks kõige iseloomulikumate näidetena mainida Kaljo Põllu varaseid assamblaaže ja kollaaže; SOUPi põlvkonna liidrite Lapini, Keskküla ja Toltsi „leidkehi“ kasutavad kollaaže. *„Kõige paremad näited kohaliku kultuurikitši tõmbamisest kultuurikonteksti on Andres Toltsi kollaažid pressimaterjalidest ja stalinistlikust kunstiklassikast. Toltsi kiindumus oli ka erinevate materjalide ja*



valmisesemete kokkupanek - tollaegse popi krestomaatiasse kuuluvad tema maalingud puidust voodiotstel. Valmisesemeid ja „leidkehi“ kasutasid oma töödes Ando Keskküla (lõuendile kinnitatud nagi ja selle küljes värvis tardunud pintsak; pea pesukaasis, mis järgmisel päeval näituselt ära korjati) ja Leonhard Lapin (tekstiilipadjad)⁴.

Üks selle põlvkonna peategelasi, Leonhard Lapin, meenutab järgnevat: „Ameerika popkunstist võeti omaks vaid printsiip – levikulise, banaalse ning argipäevase kasutamine kunstiobjektina. Objekt valikul toetuti täielikult kohalikule materjalile, isegi maalrivärvidele, kasutades alustena vana mööblit ja muid leidkehi (näit. Andres Toltsi maalid voodiotstel)⁵.“ Ning meenutus 1970 „Pegasuses“ toimunud grupinäitusest „Eesti edumeelne taie“: „....A. Toltsi tapeediga kaetud plaati, millele knopkadega oli kinnitatud rohelist elupuuoksi ning hõbetatud heinu („Vaba väli“), P.Urbla ekstravagantset viljakusesümbolit siniste põlevate elektripirnidega („Kasatšokk“),

Kaljo Põllu
live. live.
1967.
Puit, plastmass,
assamblaaž, segatehnika.
EKM

R. Tammiku assamblaažisarja, kus pinnalised elemendid arenesid ruumilisteks („Pupe seiklused“), A. Keskküla nimetuseta assamblaažide-maalide sünteesi lõuendile kinnitatud nagi ning värvaines kivistunud pintsakuga ja L. Lapini leidkehi, kaht tekstiilipatja („Vaikelu“ ja „Revolutsioon“) ning edasi „.....uuenduslikkus ja eksperiment oli saanud meie korralise kunstielu lahutamatuks osaks. Seda asjade käiku pole vääratud tänaseni [st 1986 a] ükski rühmitus ega põlvkond, on ainult üksikuid tuulepäid, kes veel personaalseid avangardieksperimente ette võtavad ja tavapäraselt saadab neid publikumenu, üllatus ja šokk on peaaegu kadunud. Ent kuuekümnendad jäävad mälestustesse kui tänase kunstisituatsiooni algläte....“⁶.

Restaureerimise aspektist põnev ning probleemne nähtus on kineetiline kunst, mille Eesti kunstmaastikule toojaiks olid 60-ndate aastate

lõpus Kaarel Kurismaa, Olav Männi ning Villu Jõgeva.

Sellega astub kaasaegse kunsti konserveerimismaastikule popkunstilike materjalide

(plastik, emailitud pinnad ühenduses puiduga) ning liikumise, hääle, valguse (st mehhaanika) ühendamine, mille restaureerimisproblemaatika on enam kui peavalu tekitav mitte ainult Eestis, vaid ka mujal⁷.

Traditsioonilisse maalikunsti uuenduste tojana mainigem Ando Keskküla oma emailvärve ning aerograafe kasutava hüperrealistliku kunstiga 1970-ndate aastate II poolel, mida on iseloomustatud distanseeritud hoiakuga kujutatava suhtes, hoidumisega pintsliööki rõhutavast tehnikast, aerograafide kasutamisega, külmade puhaste toonidega, urbanistliku võõrandunud keskkonna slaidilik-tasapinnalise metafüüsikaga⁸. Mitte üksnes Keskküla, vaid kogu „slaidimaaliliklu“ esteetikaga teoste esialgsesse distantseeritud ning külma, justkui inimkäte poolt puutumatusse visuaalsesse vormikeelde on aja jooksul tekkinud muudatused toonud omamoodi teoste algideest lahkneva visioonihäire (eelkõige ebasobivatest tehnilistest lahendustest tekkinud krakleevõrgustik). Sarnase probleemse näitena, kus loomuliku aja kulu poolt tekitatud lahknevus algsest esteetikast on muutnud teose originaalset kontseptsiooni, on Aili Vindi illusionistlikud mariinid.

Villu Jõgeva
Objekt nr. 1
1971-1973.
Neljaosaline kineetiline
installatsioon. Värvitud puu,
elektrilambid, elektrimootor,
valjuhääldid, elektronskeemid.
(4x/46x30x33).
EKM



Slaidimaalilikule
 esteetikale sekundeerib
 konservatoritele
 tehnilisest aspektist
 murettekitav
 ebatraditsioonilisi
 materjale integreeriv maalikunst –
 vaid üksikute näidetena Kaido Ole
 plankudele maalitud figuurid; Tiit
 Pääsuke segatehnikas kollažilike
 elemente kasutavad maalid; Alice
 Kase vineeralused ning polümeerid
 jne.

Tiit Pääsuke
Jahimehe Süda. 1997.
 Triptühhon.
 Segatehnika
 (õli, puit, plastik, metall),
 puitkuidplaat
 150x250 (3 osa).
 EKM



Omaette nähtuseks on Raul
 Rajangu objektid, millesse on
 kleebitud detaile reaalelust. „...on välja kujunenud
 oma tehnika, milles keskne koht on epoksiidliimidel.
 Faktuuri kasvatamiseks ja vormi edasiandmiseks
 segan liimi sisse soovitud toonis ja soovitud
 peenestatuse astmes kriiti, olenevalt kujutatavast
 objektist segan veel liiva, vatti, taimepuru, saepuru
 jne. Või kasutan otse läbipaistvat epoksiidliimi. Koloriidi nüansside saavutamiseks
 lisan liimi vajalikus toonis pastelle“.⁹

Raul Rajangu
Õmblusmasin ja
näärikuusk
 1982
 segatehnika
 120 x 130,5
 Kunstihoone fond



Lõuendile kleebitud epoksiidliimist vormitud
 õmblusmasina kere alt on ebasobivate
 kliimaatiliste tingimuste vm põhjusel välja
 valgunud tumepruunid liimijoad, mis
 muudavad teose originaalset esteetikat
 märgatavalt. Samas on ei ole see kunstniku
 arvates segav visuaalne muudatus
 (Kunstihoone varahoidja Sigrid Saarepi
 sõnul). Oma funktsionaalse ülesande
 õmblusmasina hoidjana liim täidab.

Objektikunstist moodustab EKM'i kogus suure osa nn. neopopi põlvkonna kunst¹⁰ -
 siinkohal on konserveerimise aspektist põnevamad ja probleemsemad näited Tommy
 & Laurentiuse tööd, juba restaureerimisprobleeme tekitanud “Härra Laurentius onu
 Tommy onnikese soolaleivapeol – parajasti käib maailmalõpp” e. “Home I” , 1996.
 (260x480; segatehnika, kollaaž, assamblaaž); Raoul Kurvitza orgaanilistest
 materjalidest valmistatud “Sus Scrofa I ja II”, 1996 (180x130; õli, orgaaniline
 materjal - savi, sõnnik, õled, kuivanud rohi puitkiudplaadil; teostatud koos metsseaga,
 jäädvustatud videona; teos koosneb kahest maalist ja videost); Raoul Kurvitza
 „Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga. I-II”, 1999. (2 osa
 á 150x240x60; segatehnika - takjad, ohakad, tekstiil, puit, aknad).

Järgnevalt on toodud mõningad näiteobjektid EKM-i kogust koos fondihoidjate objektide säilivust kirjeldavate kommentaaridega. Objektid on valitud eelkõige edasist teoreetilist juttu paremini illustreerivate näidetena:



Raoul Kurvitz
Sus Scrofa II-III.
1996.
Õli, orgaaniline
materjal,
puitkiudplaat.



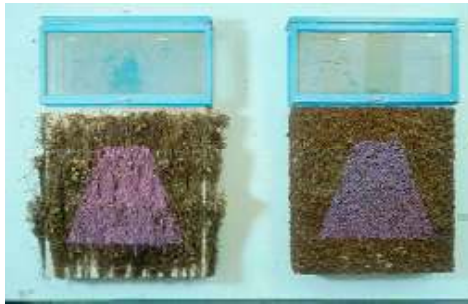
**Tommy &
Laurensius**

**Hr. Laurensius onu
Tommy onnikese
soolaleivapeol -
parajasti käib
maailmalõpp e. Home
I**
1996. Segatehnika,
assamblaaž. 260x480
EKM



Anu Allas, Tommy & Laurensiuse tööst „Hr. Laurensius onu Tommy onnikese soolaleivapeol - parajasti käib maailmalõpp e. Home I“:

„suuremõõtmeline teos koosneb erinevatest ja õrnadest materjalidest, aluspinnaks on paber, selle külge nõrgalt kinnitatud palju väikeseid, osaliselt liikuvaid detaile. Kinnitusmaterjal kohati selline, mis ei saagi kaua püsida (kleepliint jms.). Ehkki teatav kaootilisus ja ebapüsivus kuulub teose juurde, tuleks kõik detailid koostöös kunstnikuga uuesti kinnitada ning alus fikseerida. Teos (mida on idee järgi küll võimalik kokku pakkida, mis aga paratamatult lõhub tervikut) nõuab hoidmiseks piisavalt suurt ruumi ning eriti ettevaatlikku ja professionaalset transporti (loodame uuele muuseumile)“.



Raoul Kurvitz

Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorusja keskiga. I-II

1999. Installatsioon. segatehnika (takjad, ohakad, tekstiil, puit, aknad). 2 osa á 150x240x60
EKM

Anu Allas, Raoul Kurvitz töö „Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorusja keskiga. I-II“:
„Teos koosneb kahest aknaluukidest moodustatud tahukast ning kahest puitkarkassist, millele tõmmatud kangale on kinnitatud kuivanud takjad ja ohakad. Teost ei ole võimalik liigutada, ilma et kuivanud taimed pudeneksid, õigupoolest pudenevad need ka paigal seistes. Aastakümneid teos oma praeguses seisus ilmselt ei säili. Taimi ükshaaval fikseerida pole arvatavasti võimalik. Kaitsva klaasi vms.paigaldamine muudaks asja olemust. Taimi tulevikus samasugustega asendada? Põhimõtteliselt võimalik, kui kunstnik on nõus, ehkki tekib küsimus, kes ja kust hakkab korjama täpselt samasuguseid ohakaid ja takjaid, neid kuivatama, paigaldama jne. Viimane võimalus – leppida teose vaikse hääbumisega, eksponeerida kuni võimalik ning lõpuks loobuda.“

Kaasaegsest kunstist konserveerimise võtmes rääkides ei saa enam lähtuda žanrilisest jaotusprintsipist – skulptuur, maal, graafika, tarbekunst. Materjalikasutuse aspektist muutuvad sellised žanripiirid üsna ähmseks ning konserveerimise seisukohalt segavaks. Nii ei saa Eesti kunsti kontekstis kaasegse kunsti konserveerimise teemat käsitledes kindlasti kõrvale jätta uues kontekstis moodsaid materjale kasutavaid skulptoreid, nagu Jüri Ojaver, Mati Karmin oma ebatraditsiooniliste materjalikooslustega ning pigem installatsiooni kui klassikalise skulptuuri valdkonda kuuluvate teostega; samuti juba probleemsetena ilmnevad Ülo Õuna värvitud kipsskulptuurid.

Sia ritta lisandub eelkõige maalikunstnikuna tuntud Peeter Mudisti EKM'i skulptuurifondi kuuluvad tööd, mida konserveerimise seisukohalt saab ebatarditsioonilise materjalikoosluse järgi pigem kaasaegse kunsti võtmes käsitleda.

Peeter Mudist
Panteon
Umb. 1986.
Pronks, kips,
tekstiil.
h 99, Ø78.



Anu Pöder
Kirsa, 20. sajandi mehe jalaruum
1999. Installatsioon. Rasvast ja seebikivist
valmistatud seep, nahk
EKM

Anu Pöder.
Lõige kui märk. Mantlid.
1996. Villane tekstiil, vaherided, vooder jm.
EKM

Juta Kivimäe, Anu Põdra tööst "Kirsa, 20. sajandi mehe jalaruum":

See on materjal, mis vajaks erilist niiskusregulatsiooni või pakkimist niiskust hoidvasse erimaterjali. Seebist saapad ja keeled on hakanud kuivama ja muutuvad kuivades rabedaks, nagu mistahes vana seep. Kuna A. Pöder on keetnud oma seebist valandite materjali juhulikest seebijääkidest, toimub kuivamine ebahütlaselt. Oleme seni autori nõusolekul palunud tal ekspositsioonide eel seebist eksponaadid üle vaadata ja värskendada. Arvan, et nii ebapärisvast materjalist eksponaadid pole mõeldav hoida ekspositsioonikõlblikuna aastakümneid.

Juta Kivimäe, Anu Põdra tööst "Lõige kui märk. Mantlid"; "Lõige kui märk. Kasukad":

Lambanahast talukasukad olid kaetud, õieti läbi imunud tugeva orgaanilise mustusekihiga (sõnnik, loomade eritised, piim jmt.). Ilmselt just see tingis nii intensiivse koide invasiooni. Olime küll teinud perioodilist koitõrjet, ent koimunad olid ikkagi jäänud elujõuliselt kasuka villakihi sisse arenema. Kasukad asusid valgustamata köetud hoidlas, mis omakorda soodustas koide arengut. Tulemuseks oli villakihi laiguline eraldumine nahast. Defekt ei olnud kunstnikule häiriv, sest installatsioon sisaldas nagunii juba vägagi deformeerunud kasukaid (vanimad ca 20. sajandi alguskümneid). Kaks korda aastas toimuv kasukate ja mantlite mürgitamine muuseumis on seni toimunud kohapeal. Tegelikult tuleks kõik orgaanilisest materjalist eksponaadid viia spetsiaalselt töötlemisele selleks kohandatud keskusesse. Eesti muuseumides on selline võimalus olemas Vabaõhumuuseumil.

Kujutava kunsti piirimail kõndivate tarbekunstnikute looming Eesti Tarbekunsti ja Disainimuuseumis - Elo Järve mikroorganismide-aldid objektid, Kaire Ranniku juuksekarvu struktuurilise elemendina kasutatav ehe "Mina ja minu juuksed", Leesi Ermi vaibad¹¹ on vaid üksikud näited, kus traditsioonilise tarbekunsti restaureerimise ideoloogiast lähtumine ei oleks õigustatud.

Kokku on EKM'i kaasaegse kunsti kogu hulgaks hinnatud 300-400 teost¹², kuid see number lähtub hetkel veel kunstiajaloolistest kriteeriumitest. Lõpliku vastuse ebatraditsioonilisi materjale kasutavast kaasaegse kunsti arvust, erinevate materjalide hulgast ja tüübist annab alles vastava inventariseerimise läbiviimine.

4. MAGISTRITÖÖ LÄHTEPUNKTID. Probleemi tõstatus

Samavõrra radikaalselt kui kogu ühiskonda, on 20 sajand muutnud ka kunsti olemust. Ja seda mitte üksnes ideoloogilises, kontseptuaalses vms vaimses aspektis, vaid ka materiaalsel tasandil. Traditsioonilise kunsti kõrvale on tulnud segatud meediad – kollaaž, assamblaaž; efemeerne kunst – isegi hävitatav ja korratav kunst. Protsessikunst. Kunst pole enam üksikobjekt, vaid on kompleksne, mitmene, jagatav ja lahutatav. Mõnes mõttes on kaasaegne kunst taas kord pannud küsimärgi alla monofokaalse idealistliku tsentraalperspektiivi põhineva maailmanägemise ning tagasi pöördunud keskaegse polüfokaalse maailmavaate poole.¹³ Kontseptsioon kunstnikust kui geeniusel, kes loob unikaalseid, ajatuid meistriteoseid on osaliselt kaotanud oma akuutsuse. Kaasaegne kunst on mõneski mõttes kaasaja tsivilisatsiooni monument, mida iseloomustab hetkelisus, kaduvus, reaalse-virtuaalse-imaginaarse piiri ähmastumine.

Kaasaegse kunsti loojad pole eriti hoolivad oma tööde kestvuses suhtes. Enamasti näevad nad oma töid teatud probleemitõstatustena, väljakutsena publikule näitamaks asju teise nurga alt. Kui aga provokatiivne efekt või uudsus väärtus on kadunud, ei ole enam tähtsust, kas objekt säilib tema originaalses seisundis või säilib üleüldse. Kunstiliste võimete hierarhias on teose füüsilist ellujäämist määravad tehnilised oskused langenud loovuse ja innovatiivsuse järel parimal juhul sekundaarsele positsioonile.¹⁴

Samas aga elame ajastul, mis üritab iseennast mõtestada mineviku kaudu. Isegi kui nenditakse, et "ajalugu" eksisteerib üksnes ajaloolaste peas tekkinud konstruktsiooni ja klaaspärlimänguna¹⁵, sõltudes iga uue generatsiooni ajalookirjutamise trendist, näib siiski väga oluline olevat, mis toona "tegelikult juhtus" ja kuidas asjad "tegelikult välja nägid". Inimeste peas kehtib konventsioon esemetest, mis räägivad „tõtt“; muutub vaid selle tõe interpreteerimine. Selles muutumiste maailmas vajatakse midagi, mis kehtaks, säiliks, oleks alati kohal..... ja need on „esemed minevikust“ ehk professionaalses terminoloogias nn „materiaalne kultuur“. Etnograafiamuuseumid, ajaloomuuseumid.....kuni isikumuuseumiteni, kus hoiustatakse meile olulise ajaloolise figuuri turukotti ja paari augulisi sokke. Ning vaieldamatult on see meile tähenduslik. Rääkimata kunstimuuseumitest, mille puhul näib olevat ketserlik isegi küsida, kas midagi sellest materiaalsest kultuurist kuuluks ehk hoopis prügikasti.

Kasutades neid objekte ajaloost, loome me üha uusi interpretatsioone, ümbermõtestame ajalugu ja materjali; sealjuures on mõtte- ja kontseptsioonide muutumise vabadus piiramatu, materjalil aga igavikku, jäävat ja muutumatu sümboliseeriv tähendus, millelt eeldatakse autentsust eelkõige materia muutumatuses. Sellepärast tuleb minevikutunnistused hoolikalt säilitada, vastasel juhul saabki ajaloost üksnes mõttemäng, mis ei sobi meie ajastu materiaalselt kultuuri fetišeerivasse mõttemalli.

Niisiis kaldub postmodernne inimkond ühelt poolt nostalgiale, tsiteerimisele ja kultuuripärandi fetišeerimisele ning tema üks karaktersemaid iseloomujooni on kollektioneerimiskirg – koguda igat tunnistust ja märki ajaloost, minevikust. Teiselt poolt sellele vastanduv modernistlik kreatiivsuse kultus ning kõigest materiaalsest eemaldumine, kuni selle eitamiseni välja.

See ajastule omane duaalsus – kõigest materiaalsest eemalduv kreatiivsus *versus* kõike materiaalselt säilitada püüdev konservatiivsus ehk muinsuskaitsealine alge - saab üha teravamaks vastuoluks konservaatorete jaoks, kelle elukutse nõuab ühelt poolt absoluutset ja kompromissitut autentsust ja säilitamist ning teiselt poolt kunsti kreatiivse loomuse respektimist.

Kuhu peaks paigutama kaasaegse kunsti konserveerimine selles kahe vastandpoole konfliktis? Vaieldamatult on olukord mõneti erinev traditsioonilise kunsti restaureerimisest, mille kontseptsioonid lähtuvad selgelt ajalugu väärtustavalt positsioonilt. Mõisted, nagu autentsus, originaalsus, originaalmaterjal, konserveerimise ausus ja äratuntavus *versus* ajaloolise substantsi respekt, konserveerimistöde tagasipööratavus jne, on traditsioonilise kunsti puhul üheselt mõistetavad. Või vähemasti selles kunsti *contra* ajaloo vastuolus selgelt ühest poolusest vaadeldavad ning ühe pooluse sees analüüsivad.

Mis aga saab nendetsamadest mõistetest kaasaegse kunsti konserveerimise võtmes? Mida me mõtleme mõiste all AUTENTNE – kas kunstiteose idee, materjali või esialgset esteetilist väljanägemist; mis on kaasaegse kunsti puhul, ORIGINAALNE? Väga sageli seisame silmitsi vastuoluga, kus materiaalse kultuuri säilitamine tähendab idee hävingut ja vastupidi, idee säilitamine tähendab materiaalse hävingut.

Kes teeb selliste vastuoluliste kategooriate vahel otsuse, millest peaks see otsus lähtuma – kas kompromisslahendused pole mõlema poole häving?

Konservaator peaks seisma justkui kahe pooluse vahel – kunstnik-looja poolt hävingu ja unustuse hooleks ajaloo üle antud objektid saavad väärtustatud kui ajaloolised reliikviad võrdväärselt etnograafiliste tööde või traditsioonilise kunsti teostega, mille puhul hakkab kehtima säilitav ja ajalooline alge.

Sealjuures saab raskendavaks asjaoluks ajaloolise perspektiivi puudumine – tegelikult ei tea me veel, mis peaks saama ajalooks ning mis hakkab tulevaste põlvete jaoks kandma märgilist tähendust meie aja loost. Milline osa tänasest kaasaegsest kunstist saab olema kultuuripärand tulevastele generatsioonidele?

Esmapilgul tundub ainsa lahendusena „igaks juhuks“ säilitada kõike ning jätta otsuste tegemine tuleviku hooleks, millel juba eeldatakse olevat piisavalt perspektiivi eraldamiseks terasid sõkaldest.

Arthur Danto, Columbia Ülikooli filosoofia professor: „*me ei saa teadvustada oleviku tõe, mida teab vaid tulevik. Küsimus sellest, mida me peaksime konserveerima – kui me tahame ette ära otsustada tuleviku teadvust – on seetõttu juba olemuslikel põhjustel vastamatu.*” Ta ütleb, et parim, mida me teha saame, on säilitada seda, mis meile praegu tundub tähenduslik. “*See teeb konserveerimise suuresti poliitiliseks probleemiks – poliitiliseks selles mõttes, et inimesed, kes toetavad selle säilitamist, põrkavad kokku inimestega, kes pooldavad tolle säilitamist.*”¹⁶

Teisalt on kolleksioneerimis- ja säilitamiskirel sageli destruktivne mõju kunstile enesele – fondid on vaikselt hääbuvatest teostest ületäidetud, muutudes nõndaviisi kunsti hoidlastest kunsti kalmistuteks.

Kuidas peaks käituma konservaator, kelle traditsiooniline roll on olnud ideed kandva materjali säilitamine nüüd, kui kunsti materiaalsuse on kunstnikud ise pannud küsimärgi alla?

Millise respektiga peaks restauraator suhtuma kunstiteose materjali, kui kunstniku jaoks on see olnud vaid hetkeline abivahend materialiseerimaks oma ideed? Kui traditsiooniliselt on kunsti loodud tulevikule, siis kaasaegne kunst, nii nagu ka kaasaegne maailm, näib pigem loovat ja elavat olevikule.

Ning lõpuks – kui kaasaegne tsivilisatsioon ning kaasaegne kunst on muutnud küsitavaks traditsioonilised põhiväärtused kunsti unikaalsusest ning deklareerib kõige ja kõigi muutumist ja suhtelisust, kas saab kaasaegse kunsti konserveerimine

läheneda traditsioonilistel alustel määratletud põhimõtetest või peaks ta kunstile lähenema sarnaselt kõige muudetavuse ja suhtelisuse positsioonilt?

Veelgi enam muutub olukord restauraatorite jaoks segaseks situatsioonis, kus probleemi kaasaegse kunsti konserveerimisest pole isegi teadvustatud, rääkimata diskussioonist, meetodist, strateegiast. Just see olukord iseloomustab Eesti kunstimaatikka, asetades konservatorid äärmiselt segadusttekitavasse olukorda, kus kohe on avanemas uue muuseumi uksed – eeldatavalt suurepärase ekspositsiooniga ja eeskujulikult hoiustatud kollektsiooniga. Ja vastutus selle eest lasub paljustki restauraatorite õlul.

LÄHTEPUNKTID:

- **Kunst on kultuuri väljund; kunstiteoste hävimine ja kahjustamine on eetilisel mitteamaksepteeritav.**
- **Meie kohus on kaitsta, konserveerida, hooldada ja säilitada kultuuripärandit tulevikule.**

-
- **Kunstiteoste hulk on kiiresti kasvav; samas kui nende kvaliteet, ajalooline ja sotsiaalkultuuriline tähtsus varieerub. Fondiruumid, kui neid üldse on, on ületäidetud. Iga töö efektiivne konserveerimine ja restaureerimine on teostamatu.**
 - **Paljud kaasaegse kunsti teosed on tahtmatult või tahtlikult efemeersed.**

-
- **Kunstiteoste säilitamise kriteeriumid peavad lähtuma eekõige teose sisust ning alles seejärel selle materiaalsest kandjast.**
 - **Kõike konserveerida on võimatu ja lubamatu; kohati lausa ebaetiline.**

II OSA

TEOREETILISED HINNANGUD JA ÜMBERHINNANGUD.

Mõningaid filosoofilis-teoreetilisi / eetilisi-esteetilisi mõttearendusi.

5. VAIM VERSUS VORM

5.1 Materjali roll kaasaegses kunstis. Suhtumine

mateeriasse kui vaimu kandjasse.

Maalitakse ajude, mitte kätega.
Michelangelo

Läbi (kunsti)ajaloo on kunsti mõiste sisaldanud kahte omavahel tihedalt põimunud ning lahutamatu tasandit – immateriaalne ja materiaalne. Lähtuvalt kunsti olemusest kõneleme me kunstist vaimse nähtusena, olgu see Platoni ideede maailm, Heideggeri tõe või Cesare Brandi esteetika kategooria.

Kunstiteose immateriaalse pooluse nähtavale toomine nõuab aga materiaalselt vormi, mistõttu on läbi ajaloo kunstiteose tehnilist poolt väärtustatud eelkõige kestvuse ning säilivuse aspektist – mainides siinkohal vaid kõige tuntumaid kunsti „kokaraamatuid“, Vitruviusest, Cennino Cenninist, Vasarist Padre Pozzo ja Max Doernerini. Vorm ja mateeria on olnud see, mis tagab kunstiteose immateriaalsele poolusele surematuse.

„Teose-loomine nõuab iseendast käsitöist tegemist. Suured kunstnikud hindavad käsitöist oskust kõrgeimalt. Nemad kõigepealt nõuavad selle hoolsat harjutamist täieliku valitsemiseni. ...kreeklased, kes kunsti teostest mõndagi teadsid, kasutasid käsitöö ja kunsti jaoks sedasama sõna ning nimetasid käsitöölisi ja kunstnikku sellesama nimega.“¹⁷

Vaieldamatult on 20. sajand muutnud suhtumist kunstiteoste materiaalsesse kandjasse. Kunstiteose esmaseks kriteeriumiks ei ole enam säilivus ning kestvus; kohati on 20. sajandi jooksul jälgitav tendents mateeria osakaalu liikumisest üha enam idee tasandile. See ei tähenda tingimata materjali sekundaarset positiooni, teatud puhkudel on jälgitav isegi vastupidine tendents – erinevalt traditsioonilisele materjali rollist olla idee kandja ja ajas säilitaja, näeme kaasaegse kunsti puhul kohati materjali võrdsustumas ideega või saamas ideeks eneseks. 20. sajandi vältel on kunstnikud üha enam omistatud materjalile enesele personaalset ikonoloogilist tähendust¹⁸.

Kunstiteose materiaalsus ja vaimsus on muutunud jagatamatuks, ideede ja materjali vahetõde determineerimatuks, immateriaalne ja materiaalne on teineteisesse põimunud ja teineteisest lahutamatud.

- **Kunsti loomus on duaalne – materiaalne ja immateriaalne.**

- **Kunstiteose materiaalne vorm kannab teose immateriaalset põhiolemust**
- **20. sajand on drastiliselt muutnud kunsti materiaalset vormi, liikudes selle täielikust eitamisest immateriaalse tasandiga võrdsustumiseni.**

5.2. Materiaalne versus immateriaalne

Olles defineerinud kunsti põhiolemuse olla idee / tõe / ilu vahendaja, millele kaastegurina sekundeerib vorm, jõuame muinsuskaitse ja konserveerimise

Maal on füüsiline ja metafüüsiline, samamoodi nagu ma arvan elu olevat füüsilise ja metafüüsilise.
Barnett Newman

peamise teoreetilise küsimuseni: mida me kunstiteoste puhul prioriteetselt säilitame - kas materjali või ideed? Tegemist ei ole sugugi kaasaegse kunsti valdkonda kuuluva probleemiga, vaid konserveerimisfilosoofia ning –eetika keskse küsimusega üldiselt. Cesare Brandi alustab oma konserveerimisteooriaid aktsiooniga – *ainult kunstiteose materiaalne vorm on restaureeritav*¹⁹, kuid nendib kohe, et sealtmaalt, kust kõneleme ükskõik millist laadi „kunstina“ defineeritavatest esemetest, on materjali säilitamise esmane eesmärk säilitada ideed, mille materjal vormib. Materjali roll on olla kujundi „ülekanndmise agent“, seega ei tohiks ta kunagi ülekaalu kujundi üle²⁰. Alles seejärel saame respektierida ainet, kui materiaalset ajaloolist substantsi - vastupidiselt nn. arheoloogilise pärandi valdkonda kuuluvale materiaalsele kultuurile, kus eelkõige kuulub säilitamisele materjal, kui ajaloolisuse kandja.

Traditsioonilise kunsti puhul on see suhteliselt üheselt mõistetav eeldusel, et tunneme kunsti põhiolemust – igatlaadi ajalooliselt autentne materjal kannab nii ideelist, esteetilist kui ajaloolist sõnumit. Seda autentset substantsi respektierivalt restaureerides võime olla peaaegu kindlad, et käitume kunstiteose suhtes ausalt, säilitades ja hoides kunstiteose vaimseid väärtusi...sest, *iga füüsiline osake kannab eneses kunstiteose kujundit...*²¹

Kaasaegse kunsti puhul on aga sama küsimus märgatavalt mitmetahulisem ja lahendus sageli vastuoluline. Olles nentunud, et kunstiteose materjal on muutunud jagatamatuks ideest, kohati sellega samastudes, sealsamas aga seda äärmuslikult eitades, muutuvad ootamatult determineerimatuks ka säilitatavad väärtused. Kunst ise on *ready-made*'i kasutamisega viinud positivistlikud kunstikontseptsioonid unikaalsusest ja kunstniku ainulaadsest geeniusest *ad absurdum*; samuti näivad pop-kunst ja konstruktivism olevat totaalselt aegunuks ja ebamoodsaks muutnud klassikalise termini „originaalsus“²². Kas kunstiteose iga füüsiline osake on enam teose kujundi kandja? (Brandi) - kas Raoul Kurvitza *antud* ohakad on sõnumi kandjad, sõnum ise, või üksnes abstraktsed ohakad ning sõnumit võiksid kanda ka

ükskõik millised teised ohakad (R.Kurvitz „Sekundaarsed kultuurid. Ida Euroopa tasandike noorus ja keskiga“, EKM)?

Olukorras, kus puudub ühtne kriteerium säilitatava väärtuste vahekorradest tundub säilitatava substantsi määratlemine esmapilgul segadust tekitav. See viib meid kaasaegse kunsti konserveerimise kõige raskema, aga absoluutselt olemusliku ülesandeni: enne igasugust füüsilist sekkumist defineerida kunstiteose sõnum ning selle sõnumi kandja(d).

- **Kunstiteose konserveerimise ainukeseks õigustatud aluseks on teose immateriaalse ja materiaalse vahekorra determineerimine.**

5.3 Materjali autentsus contra idee autentsus.

Juba eelpool kõnelesime kaasaegse kunstile nii omasest nähtusest - teose materiaalse vormi

Pole niivõrd oluline, kuidas ma kunsti teen, vaid mida ma sellega öelda tahan.
Anselm Kiefer

märgatavast teisenemisest võrreldes traditsioonilise kunstiga. Oleks liialdus väita, et see on vähenenud; märkasime, et see on paljudel juhtudel isegi suurenenud, võttes üle sõnumi ja kunsti vaimse pooluse kategooriad ning astudes idee vahendaja positsioonilt idee enese rolli. Kui traditsiooniliste *vanitas*-maalide all mõistame teatud tüüpi surelikkusele viitava ikonograafiaga töid, ehk siis kaduvust portreerivaid kujutisi, olles sealjuures füüsiliselt küllalt vastupidavad objektid, siis kaasaegne kunst mitte enam ei „illustreeri“ surelikkust ning ei kujuta *vanitas*’e sümboolikat, vaid sõna otseses mõttes kehastab seda.²³

Kuskohas aga peitub siis vastuolu?

Olles nentunud, et kunstiteoste puhul on eelkõige idee, teose immateriaalne poolus see, millest me räägime, mida otsime ja millest kõneleb meile vorm, satub kaasaegse kunsti puhul sageli immateriaalsus vastuollu materiaalsusega, eitades kohati teadlikult ja rõhutatult kaasaegse ühiskonna väärtushinnanguid. Klassikalise näitena olgu siinkohal veelkord mainitud Duchampi pissuaari – st materjali aspektist lõputult korratavad kunstiteosed. Samamoodi tekitavad küsimuse materjali väärtusest kaasaegse kunsti ekspositsioonides nii sageli nähtud toiduained, orgaanilised materjalid või elav loodus kunstiteoste osana - kui kunstiteoses on kasutatud tühjasid munakoori, millest üks puruneb, kas peaksime traditsioonilise respektiga originaalmaterjali vastu üritama seda kokku liimida; ehk siis teisisõnu üritama säilitada autentset materjali. Või võime asendada selle uue „mitteautentse“ munakoorega?²⁴ On see munakoore vaid idee sümbolne kandja või ehk on sellel munakoore sekunadaarne roll pärineda kunstniku enese hommikusöögilaualt,

saades sellisena „autentseks“, kunstniku puudutusest vääristatud mateeriaks. (*Marchel Broodthaers, triptühhon „Objekt“, erakogu*).

Sama mõtet laiendades Raoul Kurvitza paaristööle „*Sus Scrofa II-III*“ (EKM) – töö peamiseks koostis-elementiks on metssea ekskremendid ning õled. Kas selle metssea väljaheidet ja need õled vahendavad ideed või on mõeldav idee säilumine ilma pildilise kandjatata? Ehk võime hoopis uue metssea kutsuda ja protsessi korrata?

Pole isegi tarvilik juhtida lugeja tähelepanu asjaolule, et sellistesse teostesse on sisse kodeeritud küsimus, kas me oleme kohustatud võrdväärse respektiga suhtuma originaalsesse materjali nagu ükskõik millise traditsioonilise kunsti valdkonda kuuluva teose puhul.

Veelgi suuremasse vastuollu satub idee ning materjali autentsus juhtudel, kus teose idee ongi kaduvus, lühiajalisus, hetkelisus. Sageli tuleb ette olukordi, kus selleks, et säilitada autentset ideed või autentset esteetikat ehk teisisõnu mitteaajaloolist autentsust tuleb ohvriks tuua ajalooline autentsus - teose originaal-materjal. Või ümberpööratult.

Olles enne jõudnud väiteni, et eelkõige on kunstiteose idee see, mida säilitame, tuleks samasugusest kriteeriumist lähtuda ka kaasaegse kunsti puhul. *Lasta teose/teos olla, seda me nimetame teose hoidmiseks*²⁵. Ning kui kunstiteose sõnum on olla efemeerne, peaksime kunstiteost sellest aspektist ka respeteerima.

Seega on kaasaegse kunsti konserveerimise puhul võimalike väärtuste hulk ning nende konfliktsus oluliselt heterogeensem ning väärtuste vahekord palju raskemini määratletavad.

Metafoorse mõtte omandavad selles tähenduses jääskulptuurid²⁶, mida on isegi suurima austuse juures selle teose materiaalse väljundi vastu mitte üksnes võimatu, aga teatud mõttes ka lubamatu säilitada. Nende teoste üheks keskseks ideeks esteetilise kõrval on kaduvus, lühiajalisus, efemeersus. Juhul, kui me tehniliselt saaksimegi säilitada jääskulptuure, siis millise hinnaga? Kas on võimalik külmutada kreaivsust? Kas võime säilitada teost, kui tasu selle eest on hing?²⁷.

- **konserveerimise eesmärk saab olla ja peab olema säilitada kunstiteose immateriaalset põhiolemust ja alles sellest lähtuvalt materjali**

5.4 Materjali autentsus , idee autentsus või esteetika autentsus

Nii nagu inimesed, on ka pildid surelikud.
Marcel Duchamp

Olles kõnelenud kahest autentsuse kategooriast

– autentne materjal ja autentne idee, lisandub sellesse väärtuste kategooriasse veel kolmas – originaalne väljanägemine ehk kunstiteose „autentne“ esteetika. *Kaunis kusntis ei ole mitte kunst kaunis, vaid teda nimetatakse nõnda, kuna ta toob esile kauni.....kaunidus ehk ilu on aga varutud esteetikale*²⁸. Tegelikult näib ka autentne esteetika taanduvat idee kategooriale ja saavat prioriteetseks säilitatavaks „autentsuseks“ juhul, kui kunstiteose sõnum peitub tema originaalses esteetilises olemises. *Kui tõde enda teosesse seab, siis paistab ta välja ehk ilmub. See ilmumine on selle tõe olemisena teoses ja teosena ilu. Nõnda kuulub kaunis tõe isenemisse*²⁹. Näidetena võiks siinkohal mainida fotorealistlikke maale (n. A.Keskküla) – kas selliste teoste autentne sõnum saab rikutud aja loomuliku kulu poolt tekitatud originaalse esteetika visuaalsest muutumisest? Juhul, kui teose väärtuste vahekordade analüüsi tulemusel selgub, et just autentne esteetika kannab teose sõnumit, kas on õigustatud selle teose esialgse väljanägemise säilitamise nimel astuda vastuollu teiste väärtuskategooriatega (näiteks ajalooline autentsus)?

Tänapäeval pole prerogatiiviks enam “restaureerida/säilitada igal juhul”. Kui kunstiteose idee sisaldab lagunemist, hävimist, efemeersust, peab restauraator/kunstiteadlane lähtuma sellest ning laskma teosel hääduda, nii nagu see kunstniku poolt ette on nähtud.³⁰ See omakorda tähendab, et enne ühegi restaureerimis-sammu astumist peab olema selge, mis on restaureeritava teose kontseptsioon ja sisu. Küsimuseks pole enam SÄILITADA IGAL JUHUL, vaid analüüsis, MIDA JA MIS TINGIMUSTEL SÄILITADA.

- **Kaasaegse kunsti konserveerimise aluseks on kunstiteose erinevate väärtuste vahekordade analüüs ja sõnastamine.**

6. KAS KAASAEGNE KUNST ON MÄÄRATUD VAID KAASAJALE?

Niikaua kui me ei tea, mis huvitab ja mis ei huvita tulevikku, väärrib kõik säilitamist.
Arthur Danto

Paljuski on kaasaegne kunst kaasaja tsivilisatsiooni monument ning saab olema tulevastele generatsioonidele kultuuripärand meie aja loost. Viidates veelkord Artur Dantole (vt lk 20), ei saa me teadvustada oleviku tõde ning esmapilgul tundub ainus lahendus säilitada kõike ja jätta tuleviku hooliks meie ajastu kultuuri üle otsustamine. Ja ometi on selge, et säilitada kõike pole võimalik.

Kunstiajaloolase Edward B. Garrisoni arvutuste kohaselt on Itaalia 12-13 sajandi kunstist hävinud 70-80%, st meieni on jõudnud sellest vaid 20-30%³¹. Siinjuures on aga otsus tehtud meie eest ära. Ning selle otsuse on teinud aeg.

Esmakordselt ajaloos oleme aga silmitsi hoopis teiselaadse otsustamise mehhanismiga. Oleme üha enam defineerimas kultuuripärandi säilitamise vajaduse reegleid ning teadvustamas selle igatlaadi hävingu ohte. *Muuseumi esmaülesanne on säilitada oma kogusid tulevikule...*³² *Kogude hooldamine on keskne ametialane kohustus*³³ jne. Esmakordselt on sellist otsust võimalik teha professionaalsetelt, ajastu trende arvestavalt. Esmakorselt saab see olla väga teadlik otsus sellest, mida me tahame enesest jätta tulevikule. Kui vaid osataks vastata küsimusele, mida jätta ning kuidas jätta.

Kes võtab enesele vastutuse ja teeb otsuse, mis jääb kaasajast, st olevikust / hetkest, tulevikule – laiemas mõttes on see küsimus sellest, kes kujundab olevikust ajaloo, kes teeb otsuse, milliseks kujuneb tulevaste põlvete arusaam praeguse hetke kunstist ning milline saab olema kultuuripärand meie ajast? Millised on need kriteeriumid, millest selles olukorras lähtuda?

- **Kaasaegse kunsti konserveerimise alus on (ümber) defineerida põhimõtted, millest pärandi säilitamisel lähtuda.**

7. KAASAEGSE KUNSTI KONSERVAATORI ROLL.

7.1 Kaasaegse kunsti konservaatori vastutus.

Kaasaegse kunsti konservaatoril on neljakordne vastutus:

- a. teose ees
- b. kunstniku ees
- c. publiku ees
- d. tuleviku ees

Mõneski mõttes on kaasaegse kunsti konservaatorid need, kes otsustavad küsimuse, mis ja kuidas sellest efemeersete materjalide virrvarrist saab olema 20 saj pärand. Ning konservaator on sageli sunnitud ületama oma kompetentsi piire ning astuma kunstiteadlaste ja –kuraatorite mängumaale.

Omamoodi dilemmana satub konservaator ebateadlikult otsustaja rolli seda sagedamini, mida vähem on arenenud arusaam kaasaegse kunsti konserveerimisest. Mida suurem teadmatus valitseb, seda vähem lähtub otsus teadlikust analüüsist kuidas, miks ja mida säilitada; aluseks saab pragamaatiline

*Töö, idee ja kunsti labürindis säilib üksnes teos. Aga kas see asi on veel teos ise või ainult selle kaja?"
Hans Belting*

otsustus – säilib see materjal, mida konservaator on võimeline säilitama; säilitatakse materiaalselt, teadvustamata enestele teose immateriaalselt olemust.

Kas aga tuleviku arusaama meie aja kunstist saab kujundada konservaatori sunnitult ebakompetentne otsus ning kas konservaator peab enesele võtma vastutuse, milleks ta pole võimeline ning millest seetõttu võib kujuneda häving?

7.2 Konservaator kui otsustaja.

On selge, et eelpoolkirjeldatud konservaatori pragmaatilisest oskuse-mitteoskuse kategooriast lähtuv otsus ei saa ega tohi olla ühegi kultuuripärandiks defineeritava objekti säilitamise aluseks.

*Armastus otsustab, mida hoitakse ja teadus otsustab, kuidas hoitakse.
David Hockney*

Kes aga otsustab, et ühe kunstiteose säilitame, teise mitte? Või ilmselt raskemgi ülesanne - kes võtab endale julguse otsustada, et selle teose määrame minema kõige kaduva teed. Küsimuse teravus on eriti aktuaalne kaasaja üldiste suundade taustal, kus trendid ja tahtmised on säilitada materiaalselt kultuuri võimalikult palju ja võimalikult hästi (muuseumite eetikakoodid).

Ilmselt on siinohal ainus lahendus peidetud tihedasse konservaatorite-kuraatorite koostöösse, kus iga sellelaadse olemusliku otsuse taga on väga paljudest väärtustest ja hinnangutest lähtuv analüüs: teose roll kunstiajaloo (Eesti ja maailma), kultuuriloo, epohhi kujundajana; teose roll konkreetse kunstniku loomingus seisukohalt; teose esteetika; sõnum; kontseptsioon; materjal – selle säilitamise võimalikkus (teose kontseptsiooniga kooskõlas) / võimatus, ning lõpuks ka selle säilitamise maksumus.

On selge, et kõike pole võimalik säilitada. Ja on ka selge, et kõike on lubamatu säilitada.

- **Kaasaegse kunsti säilitamise ainus õigustatud alus on TEADLIK kunstiteose väärtuste ja säilitamise võimaluste analüüs, mille oluliseks eelduseks on kuraatori(te) ja konservaatori(te) väga tihe koostöö**

7.3 Konservaator kui interpret.

Iga restaureerimine ja isegi mitterestaureerimine sisaldab ajastust, kontekstist, konservaatori subjektiivsusest lähtuvat objekti interpreteerimist. Kui restaureeritakse objekt, fikseeritakse vaid üks võimalik interpretatsioon; seda tehes kõik tulevased interpretatsioonid lähtuvad konservaatori tööst sellel ajahetkel.³⁴ Kuigi see kehtib iga

restaureerimise kohta, olgu tegemist etnograafia valdkonda kuuluva eseme, traditsioonilise tahvelmaali või kaasaegse kunstiga, on kaasaegse kunsti konservaatori roll ning vastutus laienenud selle võrra, et enamasti pole kaasaegset kunsti erinevalt traditsioonilisest varem restaureeritud. Seetõttu on kaasaegse kunsti konservaator teose esimene interpret. Kuigi elame samas ajahetkes, millest teos pärineb, on ometi paradoksaalsel kombel objektiivne interpretatsioon või isegi ühene konsensus väiksem või kohati olematu võrreldes traditsioonilise kunstiga.³⁵

Reasturaator-konservaatori amet ei tähenda mitte üksnes materjalitundja ning mateeria eest hoolitseja elukutset; konservaatori eetika esimesi reegleid on kohustus mitte sekkuda materjali enne, kui on mõistnud konserveeritava objekti põhiolemust. Ehk siis kunstiteose puhul neid väärtusi, mis teeb objektist kunstiteose.

Millised on kunstiteosele omistatavad väärtused ehk interpreteerimise kategooriad:

- esteetilisus
- ajaloolisus ehk ajalooline dimensioon
- *kunstwollen* (ehk kunstniku tahe)³⁶
- tähendus ehk semantiline dimensioon
- sisu (ikonograafia, ikonoloogia)
- autentsus (materjali, idee, esteetika)
- originaalsus
- tehniline *know-how*
- teadlik materjalivalik (materjali ikonograafia)³⁷

Nii saabki konservaatori esmaseks ülesandeks objekti interpreteerimine ehk väärtuste analüüs ning alles selle alusel sekkumine teose füüsilisse vormi. Kuid raskuspunkt seisnebki kaasaegse kunsti lõputus nii materiaalses kui ideelises pluralismis, kus kõik eelpoolnimetatud traditsioonilise kunstiteose väärtused on omavahel põimunud, üksteisega vastuolus ning üksteisesse sulanduvad. Kui mitte neid väärtusi lihtsalt naeruväärivad.

Kaasaegse kunsti konservaator ei saa kunagi olema parim loodusteadlane ega parim käsitöölaine. Kaasaegse kunsti adekvaatne restauraator saab ainult olla kõige kogenum vaatleja, observator-fetišist; nägemis-friik; visomaan. Ainus restaureerimise õigustus on kunstiteose enese õigus.³⁸

- **Kunstiteose konserveerimise aluseks on teose õige interpreteerimine – kaasaegse kunsti konserveerimise raskuspunkt on kaldunud käsitöölt interpreteerimisele.**

7.4 Konservaator kui dirigent.

Post-modernses kunstis üha enam valitseva suhtumise järgi on kunsti vaadeldud kui meelelahutust, mistõttu konserveerimine hakkab üha enam sekkuma loomeprotsessi. See aga ei ole olnud konservaatori traditsiooniline ülesanne. Kas äkki on restauraatori-konservaatori idee kui selline iganenud ja peaks saama ümber mõtestatud?

Boris Groys, Viini Kunstiakadeemia rektor, kunstiteadlane: *“Tänapäeval luuakse hetkelisi kunstisündmusi.....kuidas saame me aga sündmusi restaureerida...võibolla peaksime neid asjaolusid arvestades tunnustama restaureerimist kui uut kunstivormi...mille juures restauraator...võtab samasuguse prominentse kujutava kunsti interpreedi rolli nagu resizöör või dirigent teistel kunstialadel juba ammu evib.”*³⁹

7.5 Konservaator kui konsultant.

Tulles tagasi kaasegse kunsti materjalide pluralismi ja lõputu hulga kunstiväliste materjalide kasutamise juurde selgub, et traditsioonilisest käsitlest

Mitte keegi ei näe pilti, nähakse legendi pildist - legendi, mille pilt on loonud. Ei ole vahet, kas pilt ise säilib või mitte.
Pablo Picasso

(konservaator kui käsitööline) lähtuvalt peaks kaasaegse kunsti konservaator olema ekspert mitte üksnes traditsioonilise maali ja skulptuuri alal, vaid ka näiteks puutöös, metallis, kivis, tekstiils, erinevates plastikutes, paberis ja fotograafia tehnikates jne. On üsna selge, et sellist spetsialisti pole. Kaasaegses kunstis sisalduvate materjalide varieeruvus (ka ühe kunstiteose sees) muudab võimatuks traditsioonilise materjali-spetsiifilise restaureerimise klassifitseerimise „skulptuur“, „paber“, „maal“ jne⁴⁰. Seetõttu on kaasaegse kunsti konserveerimine ainuvõimalikuks lähenemiseks interdistsiplinaarne koostöö, kus kaasaegse kunsti konservaator on teatud laadi konsultant ja koordinaator⁴¹.

Seejuures ei piirdu interdistsiplinaarse töögrupi konsultandi roll üksnes erialasisese (st. erinevate restaureerimis-spetsialistide) koostööga, vaid on ka väljapoole suunatud - suhtlemine distsipliinidega väljaspool konserveerimismaailma kuraatoritest ja kunstnikest materjalitootjate ja täpisteadlasteni.

- **Konservaatori rolliks pole mitte niivõrd enam TEHA, kui osata püstitada küsimust ja ülesannet.**

Nõuded kaasaegse kunsti konservaatorile:

- oma võimete ning oskuste kriitiline analüüs

- üksikisiku võimaliku vastutuse piiratuse ja piiride teadvustamine
 - Intensiivne mõtete- ja infovahetus kunstnikega
 - Interdistsiplinaarne koostöö teiste restaureerimis-valdkondadaega
 - Koostöö teiste distsipliinide ekspertidega
 - Interdistsiplinaarne uurimistöö⁴²
- **Kaasaegse kunsti konservaatori roll on muutunud käsitöölasest konsuldandiks ja koordinaatoriks ning teadlasest interpreediks.**
 - **kaasaegse kunsti konserveerimine ainuvõimalikuks lähenemiseks interdistsiplinaarne koostöö eriala sees (erinevate restaureerimis-spetsialistidega konsulteerimine) ning erialast väljaspool (kuraator, kunstnik, filosoof, materjaliteadlane jne)**

7.6 Konservaator kui nõuandja

Ühe kaasaegse kunsti konserveerimise võimalusena on välja pakutud ümberpööratud protsessi – mitte teose konserveerimine tagajärjena vaid kunstnike ennetava nõustamisena. Seda on

Ma ei arva, et kunstniku kohustus on valida kestvaid materjale...Sa võid teha töö õlgedest – võid teha õhust, kui tahtmist on. Sa oled kunstnik!
Ed Ruscha

nimetatud ka kaasaegse kunsti preventiivseks konserveerimiseks, mille eesmärgiks on kunstiteoste enneaegse hävimise ärahoidmine⁴³. Loomulikult on igati positiivne nähtus kunstnike probleemist teavitamine, delikaatne suunamine (juba õppeprotsessi tasandil) ja igakülgne valmisolek anda soovijatele nõu materjali kestvusest.

Kuid teoreetiline küsimus konservaatoreite õigusest sekkuda loomeprotsessi on märksa vastuolulisem. Kas konservaator saab dikteerida kunstnikele nende materjalikasutust lähtuvalt pikaajalise säilivuse kriteeriumist?

Laiemalt on see küsimus sellest, kui palju kaasaegse ühiskonna kaks vastandpoolust – konservatiivne ehk alalhoidev ning kreatiivne ehk loov - saavad ja peavad teineteist teadlikult mõjutama; kui palju on kunstnik kohustatud vastutama maailma kõikesäilitava soovi ees, kui palju tohib kunstnikku loovust kammitseada konservatiivse maailma materiaalse kultuuripärandi fetišism?

Tundub, et tegelikult selleks jutkui õigust poleks, konservatiivne alge peaks järgnema kreatiivsele ja järgima seda. Ja ometi, pöördudes jällegi kord pilgu traditsioonilise kunsti poole, märkame, et läbi aegade on kunstnikud tundnud äärmist vastutust oma teoste säilivuse vastu ning säilitav ja loov alge on alati olnud tihedalt põimunud ning lahutamatud. Taas kord on see 20. sajandi modernistlik arusaam kunsti loovuse ja

maailma konservatiivsuse lahutamisest, kohatisest vastandamisest. Ja küllap peame seda aega just sellisena respektierima ning mitte üritama peale suruda eelnevate või järgnevate ajastute väärtushinnanguid.

Jällegi võime nentida kaasaegse kunsti konserveerimise üht teravat vastuolu, kus ühelt poolt on konservatiivne ja kreatiivne alge vastandunud ning teisalt on mõlemad poolused arendatud (arenenud) välja nende sisulisse äärmusesse, kus kreatiivne tahab kõike luua, eitades konservatiivset ja konservatiivne tahab kõike alles hoida, nägemata sealjuures ajastuomase kreatiivsuse põhiolemust. Ja sellisena omavahel vastandudes üritavad siiski teineteist mõjutada, sattudes teineteisest sõltuvusse enamgi veel, kui nad seda kunagi varem teinud on.

- **Soov säilitada ja konserveerimine materiaalsel kultuuripärandit ei peaks ega tohiks dikteerida kunstile tema põhiolemust – vaba kreatiivsust. Konserveeriv alge ei peaks saama takistuseks kreatiivsele.**

7.7. Kunstiteose autori roll „restauraatorina“

Kaasaegse kunsti puhul ei saa me eirata asjaolu, et sageli teose autor või autori esindajad elavad ning omavad otsekontakti kunstiteosega enne museaaliks saamist. Millised on tema õigused oma teose saatuse üle otsustamisel, kui teos on astunud oma ajalugu ja lugu elama?

Kunstis ja ainult kunstis müüakse originaalteost ning selle kaudu omandab ta teatud aura. Aga minu ready-made'ide puhul sobib repliik sama hästi.
Marcel Duchamp

- **LÄHTEPUNKT – pole piisav konserveerida üksnes nn. materiaalsel kultuuri; konserveerimine peab eelkõige lähtuma teose ideest ja selle säilitamisest.**

Esmapilgul näib, et kes oleks kunstnikust paremini võimeline mõistma teose ideed ning sellest lähtuvalt olema ka parim „restauraator“. Tavaline on olukord, kus kollektsiooni (muuseum, kunstikeskus) kuraator kutsub kunstiobjekti probleemse korral kohale kunstniku. Objekti looja, st kunstnik on pikemalt mõtlemata valmis asendama ühe või teise hävimisohus detaili.

See on aksepteeritav kunstniku seisukohast. Kuid lähemal kaalumisel näib, et konservaator ei tohiks seda võtta restaureerimise lähtepunktina. Objekt, olles väljunud kunstniku käte vahelt ja tema poolt tunnistatud lõpetatuks, on üle antud kunstimaailmale ning astunud ajalukku. Teose on omandanud mõni institutsioon, kollektsioon või kunstikoguja just sellisena, nagu kunstnik ta sel hetkel valmisteosena esitas.

Vaadelgem siinkohal Cesare Brandi kirjeldust loomeprotsessist – kunstiteos on Brandi jaoks ainulaadse loomeprotsessi resultaat, mis algab kunstniku tahtest ja leiab läbi erinevate astmete „vabanemise“ kunstniku meeltes formeerunud kujundis. Kunstnik võtab vastu eksisteeriva reaalsuse (*realità esistenziale*) – värv, ruum, valgus, vari – ja kasutab seda oma teadvuses toimuva sünteetilise aktina järkjärguliseks „kujundi“ moodustamiseks. Selle protsessi käigus siseneb objekt „eksisteerivast reaalsusest“ „kujundisse“ – kunstniku meeltes formeerub uus reaalsus, mis on reaalsus ilma füüsilise eksistentsita ja seetõttu „puhas reaalsus“ (*realità pura*)...“puhas reaalsus“ on ainult kunstiga seotud reaalsus ja sellisena kunstimõtlemise alus. Edasises loomeprotsessis side „eksisteeriva reaalsusega“ katkestatakse ja kujundi tunnetuslik substants formeerub sümbolis ning saab vormi – siis, kui kunstnik jõuab teose materiaalse realisatsioonini ning kunstiteos saab füüsilise vormi. SIIS HAKKAB KUNSTITEOS EKSISTEERIMA KUNSTNIKUST ISESEISVALT. ⁴⁴

*Loodud-olemise esiletulek teosest ei tähenda seda, et teosest peab märgatav olema, et ta on suure kunstniku poolt tehtud*⁴⁵. Kunstiteose algupära ei asu mitte kunstnikus, vaid kunstiteose algupära on kunst...*ühe rahva ajaloolise olemasolemise algupära on kunst*⁴⁶.

Liikudes Brandi teooriat pidi edasi, vaadelgem, milline on õigustatult valitud interventsiooni hetk kunstiteose füüsilisse vormi (ehk konserveerimine).

Brandi kirjeldab kunstiteose ja aja suhet kolme eristatava faasina, mis moodustavad tema nn „aja-liini“ (*tempo storico*):

1. kunstniku loomeprotsessi algusest objekti materiaalse vormi saamiseni (eelpoolkirjeldatud LOOMEPROTSESS).
2. intervall kunstniku formatsiooni lõpust kaasajani.
3. kunstiteose tunnustamise akt kaasaja teadvuses.

Seega on Brandi järgi kunstiteos „ajaloolistatud“ kahel momendil: tema kunstniku poolt olemasollu toomine ning selle kaasaja teadvusesse vastuvõtmine.

AINUS ÕIGUSTATUD HETK RESTAUREERIMISEKS, ütleb Brandi, ON KUNSTITEOSE AJA-LIINI VIIMANE FAAS, ST. AJALOOSELT KÄESOLEV HETK, MIS SISALDAB NII MINEVIKKU KUI OLEVIKKU. Et restaureerimine oleks õigustatud operatsioon, peab selle eelduseks olema aja ümberpööratamatus. Restaureerimine respektierib kunstiteose komplekset ajaloolist loomust ainult juhul, kui see toimub kaasaja teadvuses tunnustamise momendil. Iga teistsuguse ajamomendiga valitud restaureerimine viib meelevaldsete tulemusteni. IDENTIFITSEERIDES NÄITEKS

RESTAUREERIMIST KUNSTNIKU LOOMEMOMENDIGA, ON TULEMUSEKS FANTAASIA ja sellisena vastuolus kontseptsiooniga kunstiteosest kui kunstniku poolt lõpetatud protsessist. Niisiis, eeldusel, et kunstiteos eksisteerib alati olevikus, on vaja teha kunstiteose individuaalne tunnustamine iga kord selles ajahetkes, kui kaalutletakse restaureerimist.⁴⁷

Heideggeri ja Brandi poolt kirja pandu on kahtlemata silmas pidanud traditsioonilist kunsti, st juhuseid, kus me ei saa kõneleda enam kunstniku enese füüsilise sekkumise võimalusest. Kuid laiendades mõtet teose sõltumatuses kunstnikust pärast kunstiteoseks formeerumist kaasaegsele kunstile, on kunstniku restauraatori rolli astumise resultaadiks sama nõ valesi valitud restaureerimise hetk, mille tulemuseks saab meelevald ja fantaasia. Selline restaureerimine ignoreerib teose ajaloolist dimensiooni ning ei näe kunstiteost ajaloolisest perspektiivist. Üksnes võltsijaks pole siinkohal restauraator, vaid kunstnik ise. Arvestades kunstniku loovat loomust ei peaks ilmselt küll kõnelema võltsingust, vaid uue kunstiteose loomisest.

Kuigi tegeletakse jutkui sama objektiga – kunstiga - esindavad konservaator ja kunstnik ühe asja kahte erinevat poolust – konservatiivset ning kreatiivset. Kunstnik ei saa, pea ega tohi asetuda restauraatori konservatiivsele positsioonile; kunstniku loomus on olla looja – iga sekkumisega loob ta tegelikult uue kunstiteose. See omakorda satub vastuollu muuseumi / kunstikogu / konserveerimise eetikaga – muuseum on teatud põhjustel omandanud sellel ajahetkel selle konkreetse teose. Teosele on omistatud väärtused, mida professionaalid (kuraator, kunstiteadlane jne) on sellisena teatud ajahetkel tunnustanud. Töö on astunud ajalukku ning etableeritud kunstiteoseks – Brandi aja-liini II faas ehk teose elamine oma aja lugu: eksponeerimine näitustel, kunstiajaloolised hinnangud, muuseaal olemine jne. Sellega on kunstiteos jõudnud Brandi aja-liini kolmadasse faasi ehk kunstiteose kaasajal teadvustamise hetke. Hetk, mis meid huvitab, on teose konserveerimise kaalutlus. Sarnaselt traditsioonilisele kunstile peab ka kaasaegse kunsti konserveerimine arvestama kunstiteose komplekse loomusega; seejuures märgatavalt kompleksemagi loomusega, kui see traditsioonilisel kunstil on. Ning restaureerimise aluseks peab olema kunstiteose kõigi väärtuskategooriate analüüs ning nendevahelise optimaalseima lahenduse leidmine.

Kas me saame aga kunstnikult eeldada mitte üksnes restaureerimisteooria teadmist vaid ka selle võimalikult respektiivset ellu viimist ning oma kreatiivsuse mahasurumist ja loomevabaduse piiramist? Loomulikult ei ja loomulikult sekkub kunstnik ise enese aastetagusesse loomigusse täiesti teiselaadsetest kriteeriumitest

lähtuvalt. Selle tulemusena ei ole me võimelised enam määratlema, kas on tegemist muuseumi kollektsiooni teatud ajahetkel omandatud teosega või uue loomeakti resultaadina sündinud teise kunstiteosega, mille loomise daatumiks on tegelikult nn „restaureerimise“ hetk.

- **Pärast kunstiteose kunstnikust iseseisva eksistentsi algust ei ole kunstnikul ega kunstniku lähikonnal REEGLINA enam õigust sekkuda töösse materjali tasandil.**

Olles nentinud, et aktiivsesse konserveerimisprotsessi füüsilisel kujul ei peaks kunstnikul kui teose loojal olema õigust sekkuda, kuna sellega on seotud oht kunstiteose väärtuste paljusust mitteamvestava konserveerimisega, ei saa me siiski ignoreerida asjaolu teose autori või tema õiguspäraste järglaste võimalikust kaasaaitavast rollist nõuandjatena **informatiivsel tasandil**. Ideaalis isegi ei tohiks ühegi elava kunstniku tööd konserveerida ilma kunstniku enese osavõtuta⁴⁸.

- **Kunstniku roll „restauraatorina“ on õigustatud üksnes informatsiooni tasandil.**

7.8 Teose autorilt saadava informatsiooni roll teose konserveerimisel.

Ebatraditsioonilisi materjale kasutav kaasaegne kunst on tehnilises mõttes sünonüüm lõputule hulgale materjalidele, alates kasutusele tulevatest sünteetilistest ainetest traditsioonilises maalikunstis kuni lõputu hulga maailmas olemasolevate materjalide sissetungini nn objektikunsti. Konservator, sattudes silmitsi selliste teoste säilitamisega, seisab kahekordse dilemma ees – ühelt poolt on ta ülesanne kanda tulevikku teose materiat kui kunstniku “idee” kandjat – lõputus materjalide virrvarris tundub see esmapilgul lahendamatu probleemina; teiselt poolt saab kunstiteose materiaalse olemuse säilitamine ja konserveerimine mõtte üksnes juhul, kui sellega kantakse edasi idee, mida see materjal kannab. Et säilitada materjali, peab restauraator esmalt valdama kunstiteose sisu.

Nii ongi kunstnikult saadav informatsioon väärtuslik kahes momendis:

- Kasutatud materjalide kohta käivad andmed (nimed, tootemärgid, tootjad)

Selline informatsioon, niipalju kui kunstnik seda evib, on vaieldamatul esmane, milles kunstnik saaks olla konservatorile kaasaaitaja. Nende andmete omamine oleks konserveerimises vähemalt sama suureks abiks, kui traditsiooniliste kunstiteoste puhul originaalallikad (Cennino Cennini, Vasari jne). Sellise informatsiooni kogumise võimalust ja vajadust on ka mõistetud kaunis ammu - juba 20. saj. alguses (1903) koostas Büttner Pfänner zu Thal kunstnikele küsimustiku materjalikasutusest. Tema initsiatiivi edukusele sai küll saatuslikuks kunstnike passiivsus – 200-st välja

saadetud küsimustikust tuli täidetuna tagasi kolm.⁴⁹ Ka hilisematele samalaadsetele ettevõtmistele, mis eriti hoogustusid 60-70ndatel, on iseloomulik sarnane tendents – märk sellest, et raske on äratada kunstnike huvi oma teoste säilivuse vastu materjali tasandil ning teemale peab lähenema psühholoogiliselt analüüsituma nurga alt.

Kuid see ei ole kaasaegse kunsti konserveerimise teooria mõttes isegi kõige olemuslikum moment. Nagu juba korduvalt rõhutatud, on konservatori õigustuseks mistahes füüsilisele sekkumisele kunstiteosse selle sisu mõistmine - selle juures võib märkimisväärseks kaasaaitavaks teguriks olla kunstnikult saadav informatsioon.

- Informatsioon teose tähenduse ja väärtuste kohta (kas autentse materjali säilitamine on oluline või materjalist sõltumatu autentse idee, esteetika, funktsiooni hoidmine jne).

Kuid ka siin saab ohuks kunstnike tendents muuta arvamust oma teose kohta, raske on eeldada algsest ideest kinnipidamist ja selle esitamist. Kui fokusseeruda kunstniku muutuvatele ideedele oma teosest, võib jällegi tulemuseks olla uue tähendusega uus kunstiteos iga järgneva restaureerimise puhul.

Niisiis, kaasaegse kunsti konserveerimise juures on üheks arvestatavaks momendiks kunstniku enese hinnang, kuid nagu hoiatab konserveerimisteoreetik Wilhel Stebler, ei tohi kunstnik arvamuse väärtust individuaalse konserveerimiskonseptsiooni loomisel valesti interpreteerida – see pole muud, kui esimene etapp otsuse tegemisel⁵⁰.

Muuseumitele on tihti otsustav hetk koguda informatsiooni edaspidiseks teose säilitamiseks just töö omandamise hetkel. Siis on veel kunstniku huvi aktuaalne ning töö sellises seisus, millisenä ta ideaaljuhul säilima peaks.

- **Dialoogil kunstnikuga 2 eesmärki:**
 - 1. materjali-tehniline informatsioon**
 - 2. Informatsioon teose tähenduse ja väärtuste kohta**

8. AKTSEPTTEERITAV VANANEMISE PIIR EHK PAATINA VÕIMALIKKUSEST KAASAEGSES KUNSTIS.

Näha asjade vanust on üks ilu vorme.
Ed Ruscha

Kaasaegne kunst on “meie aja” kunst ja seetõttu peaks justkui olema “uus” ning eeldatavalt veatu. Tolerants igasugusel tasandil degradeerumise suhtes on madal või olematu – ei taheta näha märke vananemisest, kahjustustest või lagunemisest. Dilemmana on aga tahtlik või tahtmatu efemeersus märgatava osa kaasaegse kunsti

loomus. Degradatsioonide märgid näivad olevat väga palju kordi segavamaks teguriks kui traditsioonilise kunsti puhul, mis ilmselt seletab ka varasemate kaasaegse kunsti restaureerimiste vägivaldsuse ja karmi käekirja.

Millegipärast oleme palju enam valmis aktsepteerima vanade meistrite teoste aja kulgemisest tingitud muudatusi kui see kaasaegse kunsti puhul iial kõne alla tuleb – pigmentide dekoloreerumine, sideaine tumenemine, lakuunid näivad „vana kunsti“ üksnes kaunistavat.

Ühelt poolt on põhjuseks see, et elame ajastul, mil pole jõutud professionaalse otsuseni aksepteeritava vananemise määrast post-1945 aasta tööde puhul. Kurdetakse Rothko punase tuhmumise pärast, samas kui nähakse ühe ilu vormina vananemisest tingitud krakleed Rembrandti ja roheliste toonide pruuniks muutumist Filippo Lippi puhul⁵¹.

Me ei saa vanade meistrite puhul ümber pöörata asjaolu, et nende teoste originaalkontekst on muutunud dramaatiliselt ning seetõttu on ka võimatu täielikult lähtuda kunstniku ideest. Nende teoste olemu(i)se määrab suures osas meie subjektiivne otsus. Aga see on justkui fakt, millega peame leppima ning mille vastu võidelda pole võimalik ega seetõttu ka vajalik⁵².

Erinevalt traditsioonilisest kunstist on kaasaegse kunsti puhul võimalik teada ja säilitada mitte üksnes kunstiteost ja kunstniku originaalideed ning -materjali, vaid ka teose valmimise konteksti; see teadmine saab aga sageli takistuseks õppimaks nägema kaasaegse kunsti vananemist. Tihti on aja märkide aktsepteerimine seotud generatsiooni muutusega – põlvkond, kel pole iial olnud võimalust näha tööd tema originaalseisundis, on palju avatum paatina tunnustamisele.

Teiselt poolt võib kunstiteose vananemine ja lagunemine sattuda vastuollu teose immateriaalse olemuse ehk sõnumiga – lõpuks taandub ka paatina hulga aktsepteerimine küsimusele väärtustest. Kuulus näide on Pietro Manzoni valge monokroomne teos „*Achrome*“ (1960). Kunstniku enese soovitus oli töö enne iga näitust kas pesta või valge värviga üle tõmmata – teose autori jaoks on üheselt esmane väärtus originaalne esteetika, mis omakorda esindab kunstniku jaoks tõenäoliselt teose autentse sõnumi väärtust. Samas vastandub sellele üldine sotsiaalkultuuriline arusaam, kus prioriteetseks on saanud autentsuse „aura“ austamine, mis näib valgete inimeste kultuuris olevat märgatavalt tugevam kui mujal⁵³. Reeglina mõistame autentsuse all originaalset „kunstniku käepuudutusest“ väärstatud materjali ning selle kõrval ajaloolist autentsust, st. kategooriat, mille

kohaselt respektseerime paatinat. Tundub hirmutav, isegi katastroofiline asuda ühte kunstiteost enne näitust „pesema“ või „üle võõpama“. Näide toob teravalt esile kaasaegse kunsti sagedase vastuolu – rääkides autentsusest astub materjali ja ajaloolise autentsuse kõrvale veel idee autentsus, kohati eelnevatega vastandudes, isegi konflikti sattudes. Aktsepteerides kunstiteose idee prioriteetset säilitamist (mis antud juhul on ajaloolise ja materiaalse autentsusega vastanduv originaalne esteetika), suudame me konfliktis olukorras seda vaevalt seada kõrgemale ajaloolisest väärtusest. Mõneti on vastuolu analoogiline lääne maailma konserveerimiskriteeriumitest lähtuda üritavates nõ Euroopa-välitses kultuurides, kus traditsiooniliselt pole autentne mitte materjaalne vaid immateriaalne, mille säilitamine õigustab materjali pidevat uuendamist (olgu need Jaapani templid või Vene ikoonid). Niisiis – küsimus kaasaegsest kunstist ja paatinast on jällegi kord vastuoluline teema, mis sisaldab kahte momenti:

1. kui palju aktsepteerime publikuna paatinat kaasaegse kunsti puhul.
2. kui palju satub nn paatina ehk kunstiteose vananemine vastuollu kunstiteose ideega.

Ning milline on lõpuks see kriteerium, mis saab aluseks meie konserveerimis-kontseptsioonile?

Tuues näiteid Eesti kunstist, on illustratiivsemad Ando Keskküla hüperrealistlikud tööd (emailvärvide ja aerograafidega teostatud), Aili Vind meremaalid, Leonhard Lapini monokroomsed teosed – ebasobivast tehnilisest ülesehitusest tekkinud värvikihi deformeerumine on toonud kaasa muutused kunstiteoste alguses ideelises kontseptsioonis – tervikliku värvi- ja vormiesteetikat lõhub krakleevõrgustik, mis omamoodi hakkab muutma tööde esialgset visuaalset mängu ning muutub teoste domineerivaks esteetiliseks atribuudiks. Ühelt poolt on lõhutud teoste autentne esteetika (mis antud näidete puhul võrdsustub autentse kontseptsiooniga), teisalt aga võiksime seda justkui aksepteerida paatinana.

Paatina ja aktsepteeritud vananemise piiri määramise eelduseks on taas kord süüvimine konkreetse kunstiteose põhiolemusse – vastuse peab saama küsimus, kas teose autentne visuaalne esteetika on teose sõnum või respektseerib paatina sõnumit ning annab sellele lisadimensioonina ajaloolise väärtuse.

- **peame õppima aktsepteerima kaasaegse kunsti vananemist.**
- **Kunstiteose paatina määra aktsepteerimise peamine kriteerium on teose vananemismärkide ja autentse idee kooskõla säilimine.**

9. EETIKAKOODID JA KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMINE.

Kui kriteeriumiks pidada materjalide kestvust ja säilitamist, peaks olema keelatud paljude kaasaegse kunsti teoste realiseerimine⁵⁴, rääkimata eksponeerimisest või veel hullem – muuseumi kollektsiooni soetamisest.

Samas jõudsime järeldusele, et konservaator ei saa olla kunsti kohtumõistja ning kunstiteoste määraja.

Ja oleme järjekordse dilemma ees – muuseumite eetikakoodid reglementeerivad muuseumi esmakohustusteks olla koguja ja säilitaja. Konserveerimise eetikakoodid - alguse saanud Cesare Brandi *Teoria del Restauro* (Rooma, 1963) ideest seada interpretatsiooni primaarseks allikaks üksnes originaalmaterjal, et anda alati muutuvatele inetrpretatsioonidele objektiivset alust; st originaalmaterjali peab säilitama võimalikult suures mahus⁵⁵ - keskenduvad materiaalse autentsuse maksimaalsele säilitamisele ja restaureerimise tagasipööratavusele, mille eeldatav kaasaskäiv tulem on kunstiteose erinevate väärtuste säilitamine ning edastamine tulevikule.

Samas oleme märganud kaasaegse kunsti materiaalse ja immateriaalse sagedast lahknevust; ajaloolise (st autentse) materjali vastuolu kontseptsiooniga. Ühelt poolt peaksime teosele lähenema tema kontseptuaalset põhiolemust respektseerivalt, teisalt oleme kammitsetud ning hirmul, et rikume sellega üld-aktsepteeritud rahvusvahelisi eetikakoode. Kui kunstiteose idee on materiaalse keha suremine, siis milline eetikakood aktsepteeriks teose sellest lähtuvat säilitamist (ehk tegelikult mitesäilitamist, hääbuda laskmist)?

Lähenemine kaasaegsele kunstile traditsioonilise kunsti eetika seisukohalt osutub seetõttu sageli võimatuks ning ei tohiks saada kohustavaks kaasaegse kunsti konservaatorile. Pigem tundub õigustatud olevat pilgu heitmine teiste konserveerimis-erialade eetikakoodidesse, näiteks elava traditsiooni ning immateriaalse põhiolemusega etnograafilise pärandiga tegelevate suundade poole, kus kriteeriumiks on „konseptuaalne terviklikkus“ (*conseptual integrity*) ning elava, muutuva pärandi autentsuse prioriteetsus materiaalse pärandi ees⁵⁶.

Teatud tüüpi erialainstitutsioonide puhul nagu “elavad” või “töötavad” muuseumid ja mõned õppemuuseumid võidakse rakendada eri põhimõtteid. Niisugused muuseumid ja elusloodust eksponeerivad institutsioonid, nagu botaanika- ja loomaaiad ning akvaariumid, võivad pidada vajalikuks aeg-ajalt vähemalt osa oma kogudest asendada või uuendada. ⁵⁷

On mõneti hämmastav, et seniajani ei ole rahvusvahelised organisatsioonid sätestanud kaasaegse kunsti muuseumitele ja –konserveerimisele ümber hinnatud ning temaatika eripäradest lähtuvaid norme ja eetikakoode. Ilmselt on see esialgu veel liiga värske ja keeruline ülesanne ning seab ohtu juba olemasoleva stabiilse mõttemalli ja väärtushinnangud. Kuid kuni pole töötatud välja erialaspetsiifilisi eetikaprinsiipe, tundub ainsa lahendusena ignoreerida traditsioonilise kunsti eetikakoodide doktriinide vääramatut järgimist, mille tulemuseks võiks pigem olla kunstiteose väärinterpretatsioon. Sest lõpuks vastutab konservaator ja muuseum kunstiteose ees, milles eetikakoodid võiksid olla kaasaaitajad ja toetajad, mitte vastupidi, kus konserveerimist „hõlbustavad“ normid hakkavad sekkuma kunsti olemusse.

III OSA

RAHVUSVAHELINE METODOLOOGIA JA VÕIMALIKUD KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMISE ARENGUSTRATEEGIAD EESTIS.

Magistritöö kolmas osa käsitleb ühelt poolt rahvusvahelisel tasandil tänaseks päevaks loodud metodoloogilisi aluseid ning teiselt poolt pakub välja võimalikke süstemaatilisi ja metodoloogilisi aluseid kaasaegse kunsti konserveerimisele Eesti kontekstis, pidades eelkõige silmas Eesti Kunstimuuseumi kollektsiooni. Ükski välja pakutavatest lähenemistest pole valmis retsept, pigem on see suund ja juhis edasise diskussiooni tõstatamiseks ning diskussioonist sündiva kollektiivse lahenduse leidmiseks. Ning sealt edasi metodoloogiliste aluste välja töötamiseks ning sellele toetuva reaalse nii passiivse kui aktiivse konserveerimistegevuse süstemaatiliseks läbi viimiseks.

10. SISSEVAADE AJALUKKU.

Ülevaade kaasaegse kunsti konserveerimise arengusuundadest alates 1960-ndatest.

Kaasaegse kunsti konserveerimise ajalugu on lühike, aga selle võrra olulisem: märkpublikatsioonid ja –konverentsid (vt LISA 2) peegeldavad ilmekalt arengut üksikobjektidele tuginevast materjalikesksest lähenemisest läbi teema filosoofilise mõtestamise üldistava meetodi väljakujundamise katseteni. Ajaloolise arengu kaudu saab juba mõistetakse, et kaasaegse kunsti puhul on suhteliselt lootusetu restaureerida üksikteost, kõigepealt peab olema mõte, tervik ja arusaam. Kui veel 80ndatel on peamine küsimus, milliste kemikaalidega konserveerida šokolaadist skulptuuri ning sellele järgnes ehk arglik mõtteavaldus – kas seda üldse teha mõtet on, siis 90ndate I pool keskendub ainult sellelaadsete küsimuste tõstatamisele – miks ja kas üldse. Enamasti lootusetud ja vastuseta küsimuste. Ning 90ndate II pool üritab välja pakkuda võimalikke lahendusi, suunaga üldiselt üksikule (teatud üldistusele pretendeerivate rahvusvaheliste andmebaaside loomine).

I faas - PROBLEEMI TEADVUSTA(U)MINE (60-70-80ndad):

Teemad, millega tegeleti 60ndate lõpust kuni 80ndate I pooleni:

- keskne teema – üksikjuhtude lahendamine nii materjalide kui kunstiteoste tasandil. Küsimus KUIDAS?, mitte KAS?, MIKS?

- Esimesed üksikud üldteoreetilised küsimusetõstused (seotud enamasti isikutega, mitte laia ringiga – H.Althöfer; C.Keck; H.Schinzel)
- Peamiseks küsimuseks erinevate ebatraditsiooniliste materjalide kasutamine ning nende konserveerimise võimalus:
 - Kunstiteostes kasutatud materjalidest infopanga loomise vajaduse teadvustamine.
 - Kunstnike küsitlemine, kui üks võimalikke informatsiooni kogumise viise.

Filosoofilisemat ja teoreetilisemat laadi küsimusetõstused, kui neid üldse ette tuleb, on arglikud ning enamasti pigem üksikjuhtumi tasandil, mitte üldistustele püüdlevad.

Alates 1960ndatest domineerib kaasaegse kunsti konserveerimise ja filosoofilise küsimuse tõstatajana Saksamaa eelkõige läbi Heinz Althöferi isiku, kes oli vaieldamatult üks kaasaegse kunsti restaureerimise varase perioodi juhtfigure. Tema esimesed temaatilised publikatsioonid ilmuvad juba varastel 60ndatel⁵⁸.

1976 a asutati H. Althöferi eestvedamisel Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf – Euroopa esimene restaureerimisinstituut, mille raskuspunktiks sai 19-20 sajandi kunst⁵⁹.

Althöferi algatusel korraldati 1977 aastal üks esimesi suuremaid kaasaegse kunsti konserveerimisprobleemide ja filosoofiaga tegelevaid sümposiume „*Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposium*“⁶⁰. Konverentsist osavõtjaid oli 58 (kunstnikud, kunstiajaloolased, loodusteadlased ja restauraatorid) kaheksast Euroopa riigist⁶¹.

Teise sümboolse ettevõtmisena kaasaegse kunsti restaureerimise ajaloos võiks vaadata Wiesbadeni muuseumi konservaatori Erich Gantzert-Castrillo poolt 1979 aastal publitseeritud „andmepanka“⁶² kunstnike intervjuudest — omamoodi on see ideeline eelkäija INCCA projektile (vt lk 49). Intervjuude kogumine sai alguse 1968 toimunud näitusest Wiesbadeni muuseumis: „*Kunst und Kunststoff*“, mille keskseks küsimuseks oli materjali muutunud rollist kunstis.

Restauraatoritele selgeks saanud vajakajäämine kunstnike poolt kasutatud materjalide kohta leidis näituselt väljundi - konservaator Erich Gantzert-Castrillo algatusel hakati kunstnikelt koguma sellelaadset informatsiooni.

1979 publitseeriti kogutud informatsioon nime all „*Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*“. Publikatsioon sisaldab 138 saksa kultuuriruumi kuuluva kunstniku poolt täidetud ankeeti – sellisena on tegemist

esimese omalaadse „andmepangaga“, mis saab märgiliseks sündmuseks kaasaegse kunsti konserveerimise ajaloos. Esmakordselt leidis väljundi vajadus täita kaasaegse kunsti konservatoritele olemuslikud infolüngad ning kasutada selleks parimat vahendit – otsesuhtlust kunstnikega.

Juba tõelise andmepanga, mis sisaldas 442 individuaalse objekti vaatluse, löid 1978-1983 Düsseldorfis Restaureerimiskeskuses Heinz Althöfer ja Hiltrud Schinzel – info salvestati arvutisse 1982/83 (pole konverteeritud) – tulemused on publitseeritud 1985 ilmunud „*Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen – Material – Technik.*“ (1985, München, Callwey).

Tegemist on restaureerimis-uuringute metodoloogias innovatiivse nähtusega, kus info on esitatud süstematiseeritud digitaalse andmepangana stiilitunnuste, tehniliste iseärasuste, materjalikasutuse ning erinevatele stiilidele iseloomulike kahjustuste kaupa⁶³. Selle materjali kogumise juures konsulteeriti ka kunstnikega – muuhulgas viidi 1979-83 läbi 39 kunstniku küsitlus. Küsimused puudutasid vaid teoste tehnilist, mitte ideoloogilist ja ikonograafilist külge. Sellele lisati videodokumentatsioon kunstnikest nende töö juures / ateljees.⁶⁴ Projekti raames kogutud informatsiooni analüüs ja lõppjäreluste tegemine jäi küll pooleli finantside lõppemise tõttu⁶⁵.

Kõik 70-80ndatel ellu viidud projekid näitavad, et oli tekkinud andmete koondamise ja salvstamise vajadus, mis täidaks infolüngad kaasaegse kunsti konserveerimises, kuid toonane prioriteet oli väga selgelt materjalide ning materjali kahjustustest tekkinud probleemide keskne.

Järgmiseks tähenduslikuks sündmuseks ja teatavaks versta-postiks on üks *case-study*, mis toob kaasa probleemiasetuse muutumise -

Barnett Newman'i töö *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*, (Stedelijk Museum, Amsterdam) skandaalne restaureerimise lugu, mis äratas tohutu poleemika mitte üksnes professionaalide ringis, vaid jõudis ka laiema avalikkuseni.

Sündmus ise algas 1986 aasta 21. märtsil ühe järjekordse nn rünnakulooga – keegi psühholoogiliselt häiritud kodanik, riietunud töömeheks, astus muuseumisse külastajatele suletud päeval sisse ning ettekäändega teostada mõningaid remonditöid, lõikus nimetatud maali maali ribadeks (4 horisontaalset ja 4 vertikaalset lõhet, kokku 15 meetrit kahjustusi⁶⁶). Väidetavalt oli tegemist protestiga abstrakste kunsti vastu.

Restaureerimise aspektist sai oluliseks asjaolu, et lõhed läbistasid teose keskosa monokroomse punase sileda pinna⁶⁷.

Teose restaureerimine otsustati usaldada Newmanile lese soovitusel ameerika vabakutselise restauraatori Daniel Goldreyeri hooleks, kes oli kunstniku eluajal olnud tema nõ „ihurestauraator“ ja kellele kunstniku oli volitanud (aastal 1969) kõigi oma tööde restaureerimise: *“Mr Goldreyer on ainus isik, kellel on tingimused, kogemused ja võimed konserveerida minu maale korralikult ja ma usaldan talle kõik õigused teha ükskõik milline vajalik otsus....”*⁶⁸

Pikemalt peatumata 5 aastat kestnud restaureerimisprotsessi üksikasjadel saab siinkohal oluliseks asjaolu, et suure ehmatus ja üllatusega leiti Stedelijk Museumis teose tagasi saabudes selle olevat kogu ulatuses värvirulliga kiirkuivava punase alküüd(!!!)värviga⁶⁹ üle tõmmatud⁷⁰. Uudis äratas ennenägematu meediaskandaali kaasaegse kunsti konserveerimise probleemidest, eetikast, kunstipoliitikast, -juriidikast jne.

Sündmusega sai tõstatatud väga terav ja valuline teema – kellele kuulub kaasaegne kunst ning kes vastutab kaasaegse kunsti säilivuse eest? Kelle ees õigupoolest vastutab konservaator – kas kunstniku või teose? Ja lõpuks – kui palju me ikka saame usaldada kunstniku ühel hetkel tehtud otsust (öeldud sõnu)?

Siitkohalt võiks hakata lugema kaasaegse kunsti konserveerimise ajaloo **II faasi – filosoofiliste küsimuste tõstatamine**.

Enamasti on tegemist puhtteoreetiliste / filosoofiliste probleemidega, teema vastuolude ja dilemmade esile tõstmisega, kuid sageli jäävad need küsimused vastusteta ning vastuolud lahendusteta.

II faas kaasaegse kunsti konserveerimise ajaloos peadib 1998 a Getty konserveerimisinstituudis toimunud konverentsiga „*Mortality Immortality. The Legacy of 20th-Century Art*“. Getty Konserveerimise Instituudis toimunud konverents koondab konservaatorite kõrval ka kunstnikud (n Tony Cragg, Bill Viola jt), filosoofid (n Arthur Danto), kuraatorid, muuseumite direktorid, kunstikolleksionäärid ja –kaupmehed jt teemaga seotud asjatundjad (kokku 34 ettekannet) ning tulemuseks on seni üks kaasaegse kunsti konserveerimise võtmeteoseid (ilmunud samanimelise pealkirja all 1999 a.⁷¹)

Konverents fokusseerub peamiselt kaasaegse kunsti konserveerimisega seotud teoreetilistele küsimustele:

- Kuidas ja kes otsustab, mis defineerib meie aja kultuuripärandi ning peab säilima tulevastele generatsioonidele?
- Kuidas konserveerida objekte või sündmusi?
- Kuidas ja mis sätestab säilitamise?
- Kas kunstiobjekte peaks hoolikalt dokumenteerima, stabiliseerima või restaureerima?
- Kes on lõpuks vastutav kunstiteoste säilivuse eest?⁷²

Need kõik on tegelikult küsimused, millele ilmselt seniajani (kas kunagi?) ühest vastust pole, kuid mille tõstatamiseta ning diskussioonita kaasaegse kunsti konserveerimisele ühtsete aluste loomine pole mõeldav.

III faas – kaasaegse kunsti konserveerimisele teaduslike, süstemaatiliste aluste loomine – võiks sümboliseerida alata aastal 1997 toimunud konverentsiga „*Modern Art: Who Cares?*“ (Foundation for the Conservation of Modern art ja Netherlands Institute for Cultural Heritage).

Tegelikult algatati idee juba varem - 1995 aastal Hollandis käevõetud pilootprojektiga *Conservation of Modern Art*. See sai alguse Kröller-Mülleri Muuseumis ühe Sol LeWitt'i konseptuaalse kunstiteose restaureerimisel üles kerkinud diskussioonist – kas konseptuaalse töö puhul on materjal asendadav? – diskussiooni resultaadiks: selle teose füüsiline vorm ei ole teos ise, vaid üksnes idee representatsioon, järelkult võib representatsiooni korrata.

1995 formuleeriti projekt nimega „*Foundation for the Conservation of Modern Art*“, kuhu kaasati Hollandi kaasaegse kunsti muuseumid ja kaasaegse kunsti konserveerimisega seotud spetsialistid – kuraatorid, konservaatorid, konserveerimisteadlased, kultuuriteadlased⁷³. Projekt kestis 1997 aastani.

Projekti raames defineeriti järgnevad probleemid:

1. „Kaasaegse kunsti ebatraditsiooniliste objektide“ konserveerimiskriteeriumite puudus.
2. Uute materjalide omaduste ja ulatuse ebapiisav tundmine.
3. Kaasaegsete materjalide koostist ja vananemist puudutavate teadmiste ebapiisav kättesaadavus.
4. Spetsialistide *know-how* inventari puudulikkus.
5. Spetsiifilise haridusega kaasaegse kunsti konservaatorite vähesus.

...ning üritati probleemidele lahendusi leida järgmiste sammudega:

- Kümne pilootobjekti konserveerimis-kontseptsiooni loomine. Valitud objektid hõlmasid võimalikult laialt skaalal eetilisi, esteetilisi, samuti materjali-tehnilisi probleeme⁷⁴.
- Võimalikult laia spetsialistide ringi (kuraatorite, konservatorite, teadlaste, muuseumitöötajate, filosoofide jt spetsialistide) kaasamine ja koostöö, mis on kaasaegse kunsti konserveerimise multidistsiplinaarsele teemale ainuvõimalik lähenemine.
- Aluse panemine kaasaegse kunsti konserveerimise metodoloogiale.

Selle piloot-projektiga anti kaasaegse kunsti restureerimisele täiesti uus teaduslik alus, mille resultaadina 1999. aastal avaldati 2 kaasaegse kunsti konserveerimise mudelit:

1. seisundi-registreerimise (*condition-registration model*)

2. andmete-registreerimise mudel (*data-registration model*)⁷⁵

ning nende baasil nn otsuse-tegemise mudel (*decision-making model*)⁷⁶.

Projekti tulemuseks oli 1997. aastal toimunud retoorilise tiitliga sümposium "*Modern Art: Who cares?*" ja samanimeline publikatsioon (1999)⁷⁷.

Projekti resultaadid:

- „Otsuse-tegemise mudeli“, „Andmete-registreerimise mudeli“ ja „seisundi-registreerimise mudeli“ välja töötamine.
- Kaasaegse kunsti konserveerimisega seotud probleemide teadvustamine ja sõnastamine.
- Projekti ja konverentsi käigus sai teravalt selgeks, et kaasaegses globaliseerunud maailmas on kaasaegse kunsti konserveerimisele aluseid looval tegevusel mõte üksnes rahvusvahelises mastaabis ja tulemused peavad olema rahvusvaheliselt aktsepteeritud ning kättesaadavad. Siit saigi alguse järgmine oluline samm, mis viib praegusel hetkel rahvusvahelises plaanis keskse kaasaegse kunsti konserveerimisega tegelevale organisatsioonile, nn INCCA projektile, aluse panemiseni.

1999 moodustavad 11 kaasaegse kunstiga tegelevat institutsiooni Raphaeli Programmi raames nn **INCCA** ehk ***International Network for the Conservation of Contemporary Art***.

INCCA projekti I faasis kuulunud institutsioonid:

1. Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), Amsterdam – mis on ühtlasi ka projekti organisaator.
2. Tate, London
3. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gent
4. Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf
5. Salomon Guggenheim Museum, NY/Bilbao
6. Det Kongelige Danske Kunstakademi/Konservatorskolen, Kopenhagen
7. Fundacio „La Caixa“ / Centre Cultural de Barcelona
8. Museum Moderner Kunst (MUMOK), Viin
9. Galeria d'Arte Moderna (GAM), Torino
10. Academy of Fine Art / Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Varssav
11. Foundation for the Conservation of Modern Art (SBMK), Madalmaad.

INCCA projekti peamiseks eesmärgiks on jätkata ja täita pilootprojekti „Conservation of Modern Art“ (1996-97) raames esile kerkinud vajadus koondada kaasaegse kunsti konserveerimisele vajalik informatsioon rahvusvahelisse andmebaasi. Andmebaasi koondatav info hõlmab järgmisi andmeid:

- Kunstnike meetodid, tehnikad, materjalid ning nende tähendus (sh kunstnikelt saadud informatsioon intervjuude näol).
- Konserveerimise-restaureerimise meetodid, tehnikad ja materjalid.
- Materjalide kompositsioon, tootenimed, tootjad.
- Materjalide käitumine ja muutumine ajas.
- Konserveerimis-rapordid.

Ligipääs andmebaasile on reguleeritud kahe tasandina:

1. Avalik info, mis piirdub üldpõhimõtete ning reeglite tutvustusega.
2. Piiratud info, st andmebaas ise, mis on kättesaadav vaid projekti liikmetele.

Sellise elektroonilise *networki* vajadus ja loomine on rahvusvahelisel tasandil väga oluline samm ning operatiivne infovahetus vaieldamatult oluline kaasaaitav tegur probleemi lahendamiseks. Omaette küsimuseks on ja jääb, kui suur on sellise andmebaasi liikmeks olemise kasutegur väiksematele institutsioonidele (sh EKM), kus rahvusvahelise informatsiooni kasutamise võimalused on piiratud kunstikollektsiooni lokaalse iseloomuga.

Tänaseks on käevitunud ka INCCA projekti II faas, mille eesmärgidena on sõnastud:

- a. Projekti laienemine ja uute liikmete kaasamine *network*'i, mille juures juba tegevliikmed vastavalt regioonidele tutvustavad uutele liikmetele olemasolevat andmebaasi ning koolitavad välja selle kasutajad.
- b. Kunstnike arhiivide andmebaasi (*Database for Artists' Archives*) üles ehitamine
- c. INCCA 'st permanentse andmebaasi loomine.⁷⁸

11. KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMIS-KONTSEPTSIOONIDE LOOMINE.

11.1 DOKUMENTASIOONI-MUDELITE FUNKTSIOON

Kaasaegse kunsti konserveerimise ja säilitamise peamiseks aluseks on dokumenteerimine.

*Kaasaegse ja moodsa kunsti konserveerimine on võimalik üksnes juhul, kui on kogutud kokku kogu andmestik nii kunstniku poolt kasutatud materjalide kui tehnikate, samuti kunstniku poolt nendele omstatud tähenduste kohta. **Seetõttu saab olemuslikuks küsimus dokumenteerimisest**⁷⁹.*

Mis on dokumentatsioon:

- kitsamas tähenduses ühe teose / teose seisukorra / restaureerimisprotsessi vm kirjeldus;
- laiemas tähenduses laiendatud andmete kogumise ja salvestamise süsteem (rahvusvaheline, regionaalne, lokaalne, institutsionaalne), mis sisaldab ühte tüüpi objektide kohta käivat (kunsti)ajaloolist, tehnilist ning kunstilist (st vaimset) informatsiooni, mille alusel luuakse restaureerimis-kontseptsioon.

Selliseid laiemaid andmebaasi vormis dokumentatsiooni mudeleid kasutavad üha enam kõik restaureerimise valdkonnad. Need aitavad ühelt poolt identifitseerida ja defineerida objekti väärtuseid ning luua igat laadi konserveerimise vm tegevusele ühtlustatud meetodilised alused. Teisalt võimaldab selline laiendatud andmebaas vältida sarnastele probleemidele lahenduse leidmise igakordset taasloomist ja tagab olukordade lahendamise analoogiatele tuginedes. Samuti aitab see saavutada teatud otsuste tegemise konsensust, st olukorda, kus otsused tehakse sarnastest / ühtsetest lähtepunktidest lähtuvalt.

Kaasaegse kunsti konserveerimise aluseks olevate otsuse-tegemise mudelite väljatöötamise alused lähtuvad traditsioonilise kunsti analoogidest. Kuid et tegemist

on mõneti palju laiema ja kompleksemä teemaga, ei ole võimalik analooge üle võtta otse, vaid kaalutluse kulgu peab laiendama vastavalt teema vajadustele. Nii on traditsiooniliste kunstiteoste puhul otsuse lähtepunktid enamasti kaunis ühesed – materjalid ning tehnikad on representatsiooni vahendid ning materjali peame säilitama sellises mahus, et materjal oleks võimeline kandma representatsiooni, samas selle üle domineerimata. Niisiis, teose sisu määrab materjali säilitamise hulga ja viisi. Samuti on traditsioonilise kunsti puhul reeglina olemas konsensus teose tähendusest ning teose väärtused on üheselt määratletavad ning mõistetavad.

Kaasaegses kunstis on aga nii materjali kui tähenduse vahekorrad raskesti määratletavad ning eeldavad ülimalt nüansseeritud analüüsi *case by case*. See, mis ühel puhul võib tähendada „ja“, võib analoogilisel puhul anda vastuseks absoluutse „ei“. Konservator seisab tihti silmitsi dilemmaga, kus üht väärtust säilitades ollakse sunnitud ohvriks tooma teine – et säilitada ajalooline-materiaalne väärtus, peab ohverdama teose autentse visuaalse väljanägemise (nn „ahistoriline autentsus“) või vastupidi. Kaasaegse kunsti konserveerimise puhul on selline dilemma ehk võimalike väärtuste hulk ning nende potentsiaalne konfliktus oluliselt heterogeensem kui traditsioonilise kunsti puhul ning väärtuste vahekorrad raskemini määratletavad.⁸⁰

Seetõttu on kaasaegse kunsti võimalikult objektiivse ning õigustatud konserveerimise eelduseks olevatel ühtseid lähtepunkte loovatel kontseptsiooni-tegemise mudelitel suuremgi roll, kui traditsiooniliste objektide puhul. Eelkõige puudutab see objekti materiaalsete ja immateriaalsete väärtuste vahekorra ning omavahelise suhte mõistmist.

Dokumentatsiooni 3 peamist aspekti konserveerimis-otsuse tegemisel:

1. vaimne aspekt – sageli puudub konsensus ning ühtne arusaam väärtustest ning väärtuste vahekorradest (vt eespool –materjali autentsus *versus* idee autentsus; esteetiline väärtus *versus* sõnumi väärtus jne). Kahtlemata ei anna sedalaadi mudelid üheseid valmis vastuseid väärtuste määratlemisel, küll aga annavad teatud aluse kirjeldada, mõtestada ja kaaluda erinevaid väärtusi ning hinnata nende rolli konkreetse teose seisukohast.

2. tehniline / materjalikeskne aspekt - kaasaegse kunsti puhul on väga paljudel juhtudel tegemist teostega, mis osaliselt või terviklikult koosnevad efemeersetest materjalidest, st materjalidest, mis pole mõeldud kunstiteose lähtematerjalideks. Samuti varieerub materjali roll teosest teosesse ning enne ühegi teose füüsilisse kehasse sekkumist tuleb mõista materjali säilitamise vormi ja võimalusi. On küllalt

selge, et igakordne tehnilise informatsiooni taas“avastamine“ osutub liialt aeganõudvaks, keeruliseks, kulukaks. Sellepärast on andmebaaside üks oluline roll olemasoleva tehnilise info salvestamise ning kättesaamise võimalus laiemale professionaalide ringile.

3. Dokumentatsioon, kui ainus teose säilitamise vorm - eelnimetatud põhjustel on kaasaegse kunsti puhul sageli ainus tulevikule säilitatav informatsioon kunstiteosest dokumentatsioon. Et tagada juhtumite, kus kunstiteos ise füüsiliselt hävib, säilib üksnes dokumentatsioon, võimalikult autentne ning hiljem üheseltmõistetavam säilitamise vorm, on hea lähtuda ühtsetest maksimaalset objektiivsust tagavatest alustest.

Nende kolme momendi analüüs ning omavaheliste suhete vahekorra kaalutlemine saab alles aluseks ükskõik millisele füüsilisele sekkumisele või mittesekkumisele kunstiteose materiasse.

Milleks on vaja ühtset konserveerimis-otsusele jõudmise mudelit kaasaegse kunsti puhul:

- Et luua konsensus ja üheseltmõistetavus terminoloogias.
- Et organiseerida ja luua ühtsed alused konserveerimis-otsuste tegemisele.
- Et analüüsida juba eksisteerivate otsuste valguses keerulisemte ning vähem üheselt määratlevate otsuste tegemist.
- Et analoogide alusel õigustada konkreetse otsuse aluseid.
- Et võimaldada tehtud otsuste analüüsimist ning õigustamist / mitteõigustamist.
- Et garanteerida konsultatsioon, kommunikatsioon ning tagasiside teiste analoogiliste otsuste tegemiste / tegijatega.⁸¹

Millised on kaasaegse kunsti konserveerimise aluseks olevad kaalutlused:

- Kas antud kunstiteose füüsilise seisundi ning teose idee vahel on vastuolu? St kas teose muutumine ajas ning vananemine on antud teose kontseptsiooni aspektist lähtuvalt lubatud ning millised muutumis-ilmingud on lubatud, millised aga satuvad vastuollu teose kontseptsiooniga.

Näiteks fotorealistlikud teosed: kas tugev krakleevõrgustik sekkub antud teose kontseptsiooni ja lõhub selle kontseptuaalset visuaalset ilmnemist?

Kas kineetilise kunsti puhul on teatud mehhaanika ülesütlemine aktsepteeritav paatinana või on tulemuseks teose sõnumi hävinemine?

- Millist rolli mängivad antud teose kontseptuaalses tähenduses teose füüsilised –materiaalsed omadused?

Näiteks kas Kurvitza ohakatset koosneva teose *Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga. I-II.* puhul antud ohakatel antud kontekstis on eriline tähendus või vahendavad need ohakad üksnes teose sõnumi või esteetika kandja rolli - kas peaksime säilitama antud ohakaid või võime / peame asendama need igal suvel uutega?

- Kas konservaatori sekkumine antud kunstiteose materjali võiks tekitada vastuolu teose algideega?

Näiteks kui teose sõnum on näidata aja kulgemist ning materjali hävingut ning materiaalse maailma kaduvust, satuks konservaatori katse üritada peatada materjali vananemisprotsessi otsesesse vastuollu teose kontseptsiooniga.

Niisiis, kaalutavad aspektid / väärtused:

1. esteetiline aspekt
2. autentsuse aspekt:
 - 2.1 immateriaalne e. kontseptuaalne autentsus
 - 2.2 materiaalne autentsus
 - 2.3 esteetiline autentsus
3. historiline aspekt
4. funktsionaalne aspekt

Veelgi enam, kõigile neile küsimustele saab vastata erinevatest perspektiividest lähtuvalt:

1. kunstniku ehk teose autori (või volitatud/seotud isikute) perspektiiv;
2. kunstikriitikute ja –ajaloolaste perspektiiv;
3. otsuse tegemisel vastutavate isikute (kuraator / konservaator) perspektiiv.

Nagu eelnevast nähtub, igasugune kaasaegse kunstiga ümber käimise otsus on ülimalt kompleksne ning nõuab väga paljude erinevate vaimsete ja füüsiliste kvaliteetide hindamist – ükskõik milliseks kujuneb lõppotsus, on resultaatiks enamikel juhtudel kompromiss. Seetõttu ei paku ka ükskõik milline mudel mitte niivõrd valmis formulari ning valmis vastust, vaid pigem erinevate momentide kaalutlemise trajektoori ning selle kaudu võimalikult relevantse ning teose individuaalsetest väärtustest lähtuva „kompromiss-otsuse“ tegemise alust. Iga otsus konserveerimise ja restureerimise vallas on kompromiss, kuna mitmed asjaolud on

opositsioonis. Iga muudatus meie vähem või rohkem konfliktsete kategooriate evalvatsioonis võib muuta otsuse lõpptulemust⁸².

Dokumenteerimise kvaliteet määrab konserveerimis-otsuse kvaliteedi, mis omakorda determineerib teose säilimise kvaliteedi tulevikule ja tulevikus. Kui me tahame tulevastele generatsioonidele võimaldada maksimaalset naudingut meie aja kunstist, peame me praegu salvestama nii palju informatsiooni, kui võimalik. Korraliku haldamise ja säilitamise aluseks on korralik dokumentatsioon.⁸³

Kaasaegse kunsti puhul on mõiste DOKUMENTATSIOON väga lai, sisaldades kõikvõimalikku ja kõikvõimalike vahenditega talletatavat infot kunstiteose kohta.

Mida peaks sisaldama kaasaegse kunsti dokumentatsioon:

- Informatsioon kunstiteose kohta (kirjandus, ajalugu, näitused/näitusekataloogid, varasemad restaureerimised nii kontseptsioonist kui materjalikasutusest lähtuvalt jne).
- Tehniline info kasutatud materjalide kohta, mis omakorda sisaldab infot kunstnikult, materjalitootjalt, materjali spetsialistilt jne.
- Intervjuud kunstnikega, mis sisaldavad nii sisulist kui tehnilist informatsiooni.
- Kõikvõimalike audiovisuaalsete dokumenteerimisvahenditega talletatav info: foto, video, kompuuter jne.

Tingimused kaasaegse kunsti dokumenteerimise andmebaasile, et see oleks optimaalselt kasutatav:

- Kohmakuse vältimiseks peaks kasutusel olema avatud küsimuste ja vastuste süsteem, mitte etteantud vastusevariandid – eriti kasutatud materjale puudutav osa, kuna materjalide hulk kaasaegses kunsti on praktiliselt lõputu.
- Ette antud mudelid / formularid peaksid olema võimalikult dünaamilised ning vastavalt olukorrale muutuvad ning võimaldama pidevalt andmete / ka andmete hulga värskendamist.
- Süsteem peab võimaldama ka eelnevate andmete säilitamist, mis moodustavad objekti ajaloo.

Seejuures on selge, et iga otsus on sageli konfliktsete ning vastuoluliste tähenduste kompromiss. Pealtnäha analoogiliste asjaolude puhul võib erinevatel juhtumitel saada määravaks erinevad kaalutlused. Seetõttu nõuab iga üksikjuhtum individuaalset lähenemist *case by case* (näiteks kas antud juhul on olulisem säilitada pigem originaalmaterjali või autentset väljanägemist või võibolla hoopis võimalikku funktsiooni). Et aga vältida üksikobjektist lähtuva analüüsi resultaate ebaühtlust, ei

saa selline meetod iga üksikobjekti puhul rajaneda erinevatele alustele, vaid peab olema reglementeeritud probleemist kui tervikust lähtuvalt. Sellepärast on kaasaegse kunsti otsuse-tegemise puhul väga oluline lähtuda teema spetsiifilisi nüansse arvestavast mudelist, mis on piisavalt paindlik ja samas piisavalt kompleksne, et võimaldaks kaalutleda kõiki asjaolusid, kuid samas piisavalt reglementeeritud, et analüüsi resultaat oleks adekvaatne ning kooskõlas laiemal probleemide ringiga.

11.2 INCCA KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMISE OTSUSE MUDEL (DECISION MAKING MODEL)⁸⁴

Eelneva jutu parim kokkuvõte on INCCA projekti raames välja töötatud rahvusvaheline andmete salvestamise süsteem, mis on praeguseks hetkeks kasutuses üheteistkümnes INCCA liikmes-institutsioonis. Siinkohal on kokkuvõtlikult esitatud selle süsteemi peamised osad ja printsiibid. Tegemist on üksnes otsuse-tegemise mudelis sisalduvate andmete tüübi kirjeldusega, kuna andmebaasile ligipääs on võimaldatud vaid liikmetele. Samas on see väga professionaalsetel alustel loodud skeem, mille ülesehitust saab vajadusel eeskujuks võtta ka Eesti analoogi loomisel.

INCCA „Otsuse tegemise mudel“ (*Decision making model*), püüab arvestada kaasaegses konserveerimise otsuste olemuslikku alust – iga selline otsus on paratamatult kompromiss erinevate kaalutluste vahel. Kohati need kaalutlused satuvad konflikti; veelgi enam, võrreldavate juhtumite puhul võivad erinevad väärtused saada erineva kaalu. Seetõttu taandub lõpuks kõik individuaalsete juhuste analüüsile. Iga individuaalne olukord nõuab individuaalset evalvatsiooni, millest lähtub otsus väärtustada esmasena materjali autentsust, idee autentsust või esteetilist autentsust või leida nende vahel õigustatuim kompromiss.

Seega on iga otsus väga kompleksne erinevate väärtuste analüüs ning otsuse tulemus selgub nende väärtuste hindamisel (vt skeem lk 62)⁸⁵.

„Selle mudeli eesmärk ei ole kirjeldada reaalsete otsuste tegemise viisi. See mudel ei ole deskriptiivne, vaid normatiivne: ta kirjeldab kuidas otsuseid peaks ideaaljuhul tegema. See on suunis, millisel moel otsused peaksid sündima, seletades ning seeläbi kontrollides kaalutlusi, mis praktikas osutuvad sageli enesestmõistetavaks, ning lõpuks on see lõpliku otsuste kontrollimise instrument.“⁸⁶

INCCA-andmebaasi eesmärk on täita 2 ülesannet:

1. koguda ja salvestada ühtsesse süsteemi kaasaegse kunsti konserveerimise aluseks olev informatsioon objekti kohta. Informatsiooni kogumise vajadust on mõistetud juba mõnda aega, kuid selle kogumine ja süstematiseerimine on toimunud enamasti suhteliselt juhuslikult piirdudes kui mitte üksikisiku initsiatiiviga siis maksimaalselt ühe institutsiooni raamidega.

Andmebaasis sisalduv informatsioon:

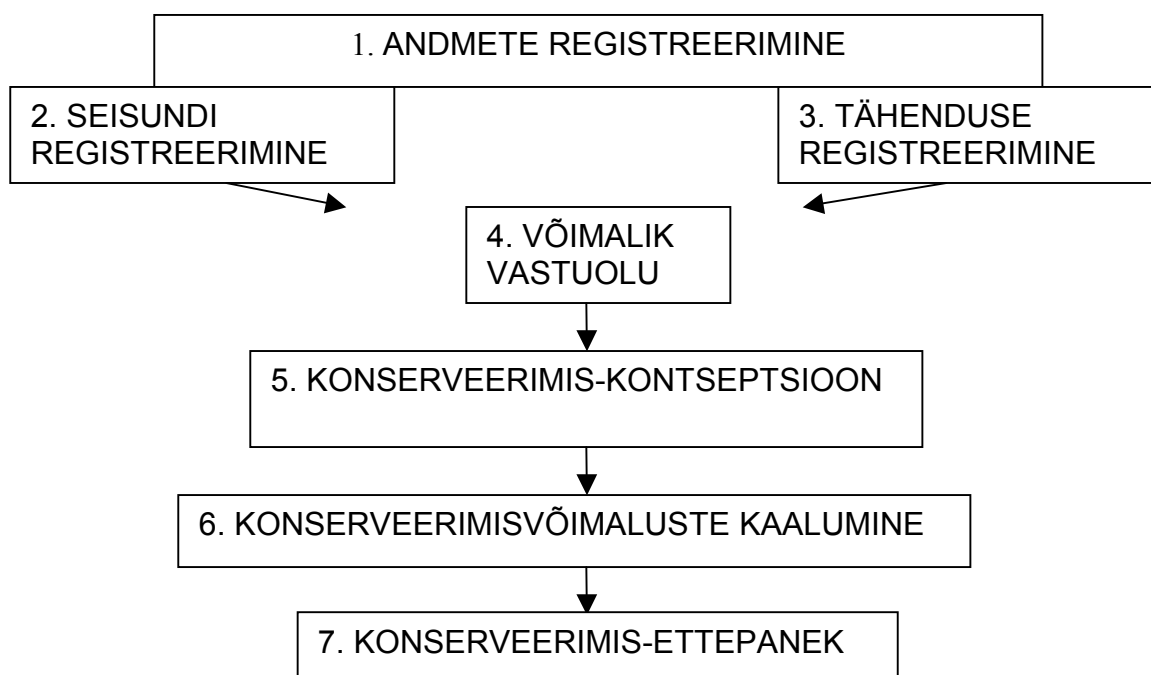
- kasutatud materjalid, nende päritolu, füüsikalised ja keemilised omadused jne;
- objekti valmistamise / valmimise viis;
- kunstniku idee / sõnum.

2. Ühtsesse süsteemi kogutud info kättesaadavus ning kasutatavus kõigile kaasaegse kunsti kolleksioneerimise ja konserveerimisega seotud institutsioonidele.

INCCA „otsuse tegemise mudeli“ eeskujuks on traditsioonilise kunsti puhul kasutatavad analoogid, kuid lähtuvalt kaasaegse kunsti konserveerimise eripäradest on seda laiendatud kahes olulises momendis:

1. Teose füüsilise seisundi ning teose idee omavahelise suhte ja võimaliku vastuolu kaalumine.
2. Teose konserveerimise ning teose idee omavahelise suhte ja võimaliku vastuolu kaalumine.

INCCA OTSUSE TEGEMISE MUDEL⁸⁷



INCCA konserveerimisotsuse mudeli skeem

1. ANDMETE REGISTREERIMINE

See osa kaasaegse kunsti konserveerimisotsuse mudelist on kasutatav muuseumi kontekstis ka laiemalt teist tüüpi objektide registreerimiseks. Ning vastupidi – selle võib asendada muuseumis juba käibel olevate inventariseerimise süsteemidega, laiendades juba kasutuses olevaid süsteeme lähtuvalt teema eripäradest.

Lisaks tavapärasele museaalide inventariseerimise infirmatsioonile peaks kaasaegse kunsti andmetes olema tingimata registreeritud järgnevad aspektid:

1.1. Informatsioon originaalteose kohta:

1.1.1 Kasutatud materjali tähendus teose kontseptsiooni seisukohalt. Allikateks kas kirjandus või võimaluse korral otsene informatsioon kunstiteose autorilt (intervjueerimine – parim oleks info kogumine läbi viia teose soetamise hetkel).

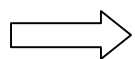
1.1.2. Teose installeerimise ja presenteerimise kirjeldus jms. Siinkohal oluline informatsioon kunstnikult ning teose varasemate installeerimiste ja presenteerimiste kohta käiva materjali talletamine (st lühike installeerimise ajalugu).

1.1.3. Teose tähenduse kirjeldus – selle roll kunstiajaloo, kunstniku loomingu, muuseumi kollektiooni jms seisukohast.

1.2. Visuaalne dokumentatsioon teose originaalsest seisundist / vahepealsest seisundist – liikumise, helide, installeerimise registreerimine erinevate audio-visuaalsete vahenditega.

1.3. Informatsioon kasutatud materjali(de) koostisest, tootemärgist, tootmisprotsessist. Salvestatud peaks olema materjalide päritolu, menetlus ja funktsioon (kas on tegemist prefabrikaatidega, taaskasutatud materjalide või elementidega; kas nendega seostub ka immateriaalseid aspekte, nagu heli, liikumine; kes on teose erinevate osade tegijad (kunstnik, assistent, tootja kompanii); kas ja kust on saadaval vahetusosad – st informatsioon assistentidelt ja tootjatelt.

1.4. Eelneva baasilt (st teose tähendusest lähtuvalt) esialgsete konserveerimisalaste eetikaprintsiipide formuleerimine (mis oleks ka hiljem aluseks igasugusele teosesse füüsilisele sekkumisele).



Ideaaljuhul peaks võimalikult palju sellest informatsioonist salvestatama juba teose omandamise hetkel.

2. TEOSE SEISUNDI REGISTREERIMINE

2.1 Teoses kasutatud materjalide ning nende vananemise (muutuste) teaduslik (keemiline, bioloogiline, füüsikaline) uurimine ja analüüs.

2.2 Mehhaaniliste kahjustuste (näiteks kasutamisest tingitud) analüüs ning täpne registreerimine.

2.3 Kekkonnatingimustest põhjustatud kahjustuste (näiteks saaste või valed hoiustamistingimused) analüüs.

2.4 Saadud analüüsiandmete põhjal võimaluse korral materjalide tulevase käitumise prognoos.

Sellist seisundikirjeldust peaks teostama regulaarselt, kui kontrollitakse objekti seisundit või objekt läheb näitusele, on saanud kahjustada vms. Iga uus seisundikirjeldus lisatakse seejärel andmete registreerimise toimikusse.

Seisundi kirjelduse mudeli täitmiseks on enamasti kõige adekvaatsem isik konservator, kes seejuures peaks konsulteerima teiste informatsiooni omavate inimestega.

3. KUNSTITEOSE TÄHENDUS / SÕNUM

Üksnes kunstiteose tähenduse mõistmine saab olla baasiks igale kaasaegse kunstiteose konserveerimise otsusele.

Seejuures on kunstiteose „tähendus“ väga mitmetasandiline mõiste, sisaldades kunstniku poolt edastatava tähenduse (sõnumi) tasandit, konteksti tasandit (kunstikriitika, stiili, ajastu), koha tasandit (kolleksioon, maa, „koha-spetsiifilisus“), sündmuse tasandit (n *performance*), ideoloogiline tasand (poliitiline, religioosne, filosoofiline); samuti moodustavad ühe „tähenduse“ tasandi kunstiteose valmimisel kasutatud materjalide ja meetodite tähtsus ja roll kunstiteose tähenduslikul tasandil.

Kaasaegse kunsti konserveerimise võtmes on vaieldamatult kõige olulisem mõista materjalide ja töömeetodite kasutamise rolli ning tähendust teose terviku seisukohalt, mille mõistmiseks peab läbi viima uuringu iga teose ja iga kunstniku puhul individuaalselt. Kuna konserveerimine sekkub enamasti just teose materiaalsesse vormi, on sellise uurimise ning materjali rolli mõistmine enne igasugust konserveerimis-tegevust erakordselt oluline.

Selle osa kompetentse mõistmise ning täitmise eelduseks on väga tihe kuraatori-konservaatori koostöö.

Küsimused, mille järgi saab määrata objekti tähenduse:

- Teose sisu või teema (kas see on teose pealkirja kaudu mõistetav?).
- Milline roll ja tähtsus on teose väljanägemisel (autentne esteetika) teose sisu seisukohalt? Väljanägemine võib olla visuaalne, aga ka audiaalne, kineetiline jne.
- Milline on kasutatud materjalide roll ja tähtsus teose sisu seisukohalt?
- Milline on teose valmimise protsessi roll ja tähtsus teose sisu seisukohalt?
- Milles seisneb antud teose väljendusrikkus (ekspressiivsus)?
- Millised on veel olulised assotsiatsioonid?

4. DISKREPANTS

Kaasaegse kunsti konserveerimis-diagnoosi määramise peamiseks raskuseks on teose seisundi ja teose tähenduse vastuolu määratlemine.

Selle vastuolu mõistmise aluseks saab ühelt poolt olla üksnes teose tähenduse (sõnumi) põhjalik uurimine ning teiselt poolt teose füüsilise seisundi analüüs.

St peamine küsimus, millele peab vastuse leidma: **kas teose füüsiline vananemine, kahjustused või lagunemine muudab teose sõnumit sellevõrra, et peaks kaaluma füüsilist sekkumist teosesse?**

Enne ühegi sammu ette võtmist töö füüsilises seisundis on oluline mõista, kas üks või teine kahjustuse tüüp muudab konkreetse teose tähendust või pigem tõstab seda. Näiteks Kunstifondile kuuluv Raul Rajangu töö „*Õmblusmasin ja näärikuusk*“ – lõuendile on kleebitud epoksiidist vormitud õmblusmasina; liimaine on kas üleliigse temperatuuri vm põhjusel osaliselt õmblusmasina kere alt välja voolanud ning valgunud lõuendile (vt pilt lk 13). Samas hoiab ta endiselt õmblusmasinat oma kohal, st täidab oma funktsionaalse rolli. Enne, kui me hakkame lõuendi pinda puhastama, peaksime vastama küsimusele, millise tähendusega on välja voolanud liimaine teose esteetilisest, kontseptuaalses vms tähenduses ning kas liimaine muudab teose tähendust (juhul kui see on originaalne esteetika) sellevõrra, et ta peaks eemaldama. Erinevate teoste puhul võib sarnase kahjustuse roll olla absoluutselt erinev. Potentsiaalsete vastukäivuste analüüs ei ole ühene ja lineaarne protsess, vaid peab kaasama erinevate faktorite analüüsi *case by case*. Samas võib sellesse veel omakorda lisanüansi tuua hilisem etapp – konserveerimisvõimaluste kaalumine.

Aspektid, mida peab kaaluma, et määratleda teose füüsilise muutuse olemust ja rolli töö sisule:

4.1. Esteetilised ja kunstilised faktorid

- Kas vananemismärgid, kahjustused või lagunemine mõjutavad teose sõnumit või teemat?
- Kuidas vananemismärgid, kahjustused või lagunemine mõjutab teose väljanägemist? Millist rolli mängib teose väljanägemine teose kontseptsiooni suhtes?
- Kas kasutatud materjalide tähendus muutub vananemise, kahjustuste või lagunemise tagajärjel? Mis on kasutatud materjalide tähendus teose sisu suhtes? Milline on erinevate kasutatud materjalide suhe kultuurilis-ajaloolise vm kontekstiga? Milliseid materjale kasutavad kunstniku kaasaegsed? Milliseid materjale kunstnik kasutas oma ülejäänud loomigus?
- Kas vananemine, kahjustused või lagunemine mõjutavad töö ekspressiivsust? Milles seisneb antud teose ekspressiivsus?

4.2. Autentsus (materjali-esteetika-sisu)

- Milline on teose originaalväljanägemise muutumise mõju teose sisule? – st milline on teose väljanägemise tähendus teose sisu seisukohalt?

- Kas teose loomisprotsess mängib rolli teose tähenduse seisukohalt? – st millise tähendusega on loomeprotsessi „kunstniku autentne käepuudutus“ teose sisule? Kas töö sisaldab osi, mis on teostatud kolmanda osapoole poolt ning mis on nende osade tähendus teose sisule?
- Millise tähendusega on vananemine, kahjustused või lagunemine originaalsele loomeprotsessile ning mis on selle tähendus teose sisu seisukohalt? Kas teosel on osi, mille originaalsus (autentsus) pole teose sisu seisukohalt olulised ning mida võib muuta ilma probleemideta? Kas on võimalik leida teose (teose osade) asendamise poolt- ja vastuargumente? N: kas R. Kurvitza teose „*Sekundaarsed kultuurid...*“ puhul on teoses kasutatud takjad ja ohakad asendatavad või on originaalsed ühel või teisel põhjusel tähenduslikud?

4.3. Ajalooline faktor

- Kas on teatud vananemismärke, mis võiksid toetada teose sõnumit? Mis ulatuseni / kui kaugele on võiks teose vananemine ning lagunemine olla integreeritud teose kontseptsiooni?

4.4. Funktsionaalsus

- Kas vananemine, kahjustused või lagunemine muudab teose funktsionaalsust sellevõrra, et see võiks mõjutada teose sisu?

Sellele lisandub kunstniku arvamus kõigi nende küsimuste kohta (inervjueerimine).

Seega on diskrepantsi määramine tegelikult erinevate faktorite analüüsi tulemusena tehtav kompromiss-otsus.

5. KONSERVEERIMISE VÕIMALUSED

Kui on analüüsitud teose füüsilise seisundi ning teose kontseptsiooni vahelisi suhteid, on järgmiseks analüüsimomendiks konserveerimise ja restaureerimisega seotud tehnilised võimalused.

Selle analüüsi peab läbi viima konservaator erinevate materjalide spetsialistidega konsulteerides.

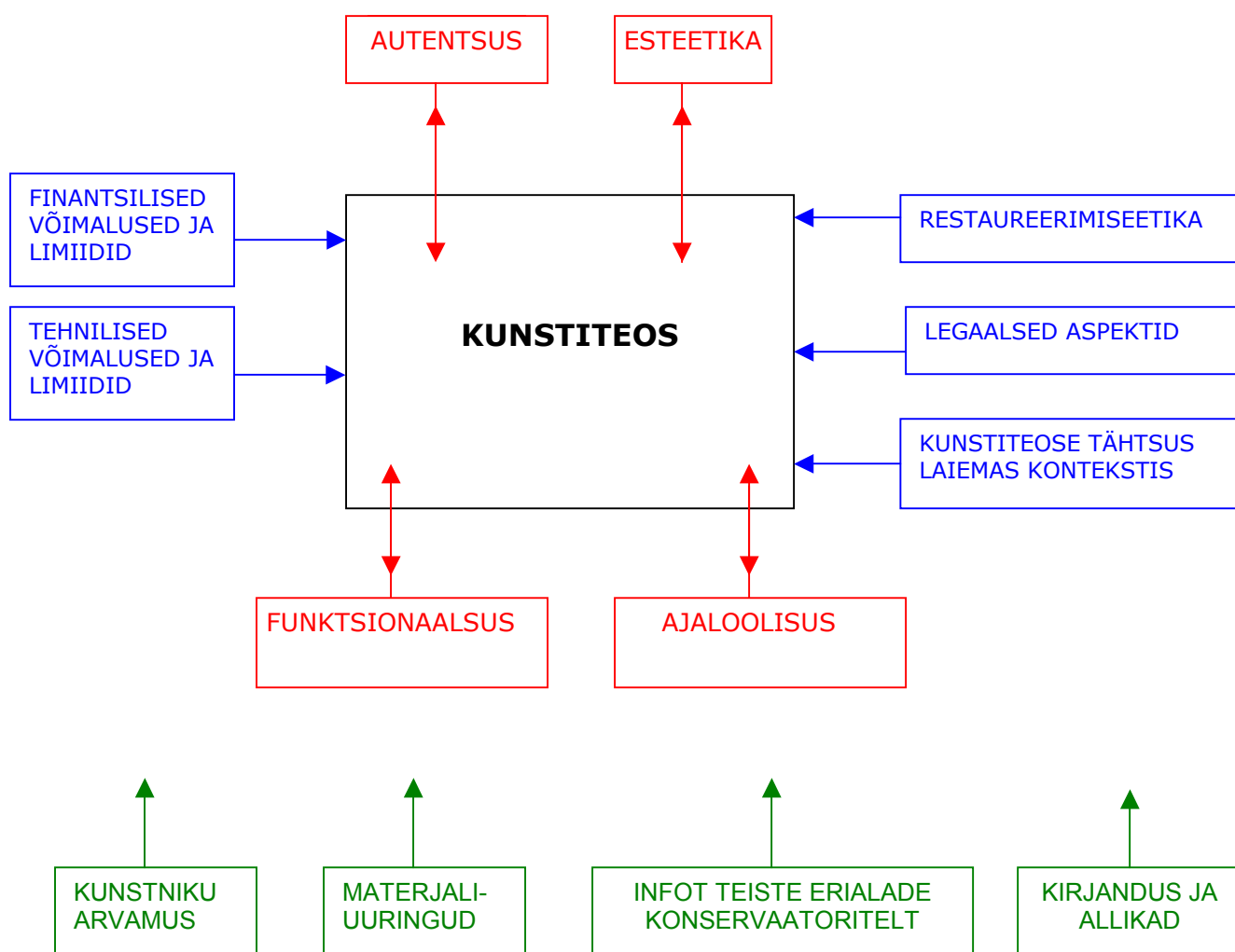
Soovitavalt peaks konservaator formuleerima erinevad passiivse ja aktiivse konserveerimise võimalused, mis kas kaotavad või vähendavad vastuolu või konserveerimisprobleeme.

6. KONSERVEERIMISE VÕIMALUSTE KAALUMINE

Peamine küsimus, millele vastuse peaks leidma: **kuidas muutub teose sisu ühe või teise konserveerimisvariandi resultaadina?**

Lisaks teost ennast puudutavatele faktoritele (autentsus, funktsionaalsus, ajaloolisus) tulevad siinkohal mängu ka teose välised faktorid (legaalsed momendid, majanduslikud limiidid ja võimalused), mis võivad omakorda mõjutada teose konserveerimise lõppotsust.

KONSERVEERIMIS-OTSUSE KAALUTLUSE FAKTORID:



Skeem koostatud INCCA süsteemi alusel

—▷ kunstiteose konserveerimine on erinevate aspektide kaalutlemise kompromiss.

6.1. Teose sisust lähtuvad aspektid:

6.1.1 Autentsus.

- Teose autentsed materjal(id).
- Teose autentne esteetika.
- Teose autentne sõnum ja selle suhe materjali: kas materjal on sõnumi vahendaja, sõnum ise või materjalist sõltumatu.
- Kui palju materjali muutumine (aja, kahjustuste resultaadina) mõjutab sõnumit?
- Teose lubatud vananemise piir materjali seisukohast nii, et see ei mõjutaks teose sõnumi vahendamist.

Kas konserveerimise resultaadid mõjutavad teose autentsust?

6.1.2 Esteetilised ja kunstilised faktorid:

- Kas teose originaalne esteetika on seotud teose sõnumiga?
- Kunstiteose originaalsete visuaalsete karakteristikute ning aja vm toimel tekkinud visuaalsete muudatuste võimaliku vastuolu väljaselgitamine.
- Teose lubatud vananemise piir ehk paatina esteetilisest seisukohast nii, et see ei mõjutaks teose sõnumi vahendamist.

Kas konserveerimise resultaadid mõjutavad teose originaalset esteetikat?

6.1.3 Ajalooline faktor

- Teose lubatud vananemise piir ehk paatina nii, et see ei mõjutaks teose sisu vahendamist.
- Teose materjali muutumine ajas – kas paratamatu kaasnähe või teose sõnumit kandev fenomen?
- Kas konserveerimise resultaadid mõjutavad teose sisu jaoks olulisi vananemise jälgi (kas teose sõnum pole materiaalne häving)?

Kas konserveerimise resultaadina eemaldatakse teatud vananemise märgid, mida peaks säilitatama ajaloolisel eesmärgil?

6.1.4 Funktsionaalsus

- Kas teosel on sõnumit kandev funktsionaalne tähendus?
- Kas konserveerimise resultaadid muudavad teose funktsionaalsust, mis on oluline teose sisu seisukohast?

6.2. Teose välised faktorid:

6.2.1 Teose suhteline tähtsus (laiemas kontekstis):

- Milline roll on antud teosel kunstniku loomigu, ajastu, stiili, muuseumi kolleksiooni, rahvusliku kolleksiooni seisukohalt?
- Kas antud teose näol on tegemist osaga seeriast, korduvväljaandega või individuaalse tööga? Mismoodi võiks ette pandud konserveerimiskontseptsioon(id) mõjutada teose tähtsust laiemas kontekstis?

6.2.2 Finantsilised võimalused ja limiidid

- Mis on antud konserveerimiskontseptsiooni(de) finantsiline ulatus ja limiidid? Kas teose finantsiline väärtus õigustab konserveerimise maksimaalset maksumust või on muud põhjused, mis õigustavad konserveerimise maksumust?

6.2.3. Leگاalsed aspektid

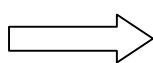
- Milliste leگاalsete aspektidega võiks antud konserveerimisettepanek sattuda vastuollu?

6.2.4 Tehnilised võimalused ja limiidid

- Millised on ette pandud konserveerimiskontseptsiooni(de) tehnilised võimalused ja limiidid?

6.2.5 Restaureerimiseetika

- Kas pärast konserveerimise läbiviimist on tagatud teose terviklikkus?
- Kas ette pandud konserveerimismeetodid on tagasipööratavad? Kui mitte, kas on piisavalt argumenteeritud nende kasutamine?
- Kas konserveerimise professionaalsus on tagatud?
- Kas kogu konserveerimine dokumenteeritakse?



Need on aspektid, mida konserveerimis-otsuse loomisel peaksid KURAATOR-KONSERVAATOR koostöös läbi analüüsima.

Sellele lisandub analüüsi mõjutavate lisategurite informatsioon:

6.3. abivahendid ehk saadav lisainformatsioon:

6.3.1 Materjaliuuringud:

- Materjalide koostis, vananemine ja konserveerimise võimalused (informatsioon ja tehnilised laboriuuringud materjaliuuringute keskustes).

- Informatsioon teiste erialade konservaatoritelt – sageli sisaldab teos erinevate erialade konservaatoritele tuttavaid materjale (nahk, paber, keraamika jne).
- Kogu teost puudutav kirjanduslik allikmaterjal (sh ka kunstniku märkused).
- INFORMATSIOON KUNSTNIKULT või teose valmimisega seotud isikutelt (selle informatsiooni saamise võimaluste ja kasuteguri pikem analüüs allpool).

Sellele lisandub kunstniku suhtumine konserveerimis-ettepanekusse:

- Milline on kunstniku arvamus ette pandud konserveerimiskontseptsioonist ning kuidas see sobib tema eelnevate teost puudutavate mõtteavaldustega?

7. KONSERVEERIMINE

Informatsiooni interpreteerimine ja tõlkimine konserveerimisettepanekuks on otsus, mille peaks tegema koos konservaator ja kuraator (või komisjon). See konserveerimisettepanek peaks sisaldama muu hulgas preventiivse konserveerimise, samuti aktiivse konserveerimise ja restaureerimise plaani.

- **Kaasaegse kunsti konserveerimine on võimalik üksnes juhul, kui on kogutud kokku kogu andmestik nii kunstniku poolt kasutatud materjalide ja tehnikate kui kunstniku poolt nendele omistatud tähenduste kohta. Seetõttu on kaasaegse kunsti konserveerimise ja säilitamise peamiseks aluseks dokumenteerimine ning andmete süstematiseeritud salvestamine.**

11.3 VÕIMALIKUD LÄHENEMISED KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMISE METOODILISTE ALUSTE LOOMISELE EESTIS.

Tuginedes eelpooltoodud väitele, et kaasaegse kunsti konserveerimise ainuke adekvaatne alus saab olla üldisest metodoloogilisest raamist lähtuv analüüs *case by case*, peame Eesti tingimustes (eelkõige silmas pidades EKM'i kogu) kaalutlema võimalikke variante selle raamistuse loomiseks. Siinkohal on välja pakutud mõned võimalused, jättes lahtiseks, milline neist on õige ja ainuvõimalik, esitades vaid iga võimaluse plussid ja miinused:

1. Ühinemine rahvusvahelise andmebaasiga.

Keskne rahvusvaheline organisatsioon, mis ühendab kaasaegse kunsti kolleksioneerimise ja konserveerimisega seotud institutsioone ühtsesse *network*'i, on INCCA ehk *International Network for the Coservation of Contemporary Art*. Hetkel on käimas projekti II faas, mille üks peamisi ülesandeid on kaasata ja välja koolitada uusi liikmes-institutsioone (sh näiteks ka Kiasma).

+

- Äärmiselt professionaalsel rahvusvahel tasandil loodud süsteem, mille ülesehitamiseks on kaasatud parim osa selle ala vaimsest potentsiaalidest.
- Pikaajaline teemaga tegelemise kogemus ning sellest kogemusest välja kasvanud resultaat.
- Juba loodud ning ennast õigustanud põhimõtted, kriteeriumid ja süsteem.
- Finantsiline moment – iga sellelaadse süsteemi loomine eeldab esialgu suuri kulutusi, mida rahvusvahelise projektiga ühinemisega sellevõrra ei kaasneks, kuna süsteem on olemas ning pigem üritab leida sisemisi finantse uute liikmete kaasamiseks.
- Ligipääs juba pika aja jooksul kogutud informatsioonile ja teadmistele.
- Professionaalide poolt pakutav koolitus (üks INCCA projekti eesmärke on koolitada välja uute liikmesriikide spetsialiste⁸⁸).

-

- Eesti kaasaegse kunsti maastiku lokaalsest iseloomust tulenev rahvusvahelise andmebaasi kasuteguri piiratus. Rahvusvahelisest andmebaasist saadav abi piirduks väljatöötatud raamistuse ja metodoloogia kasutamisega, kuid selle süsteemi teine põhieesmärk – informatsiooni (nii materiaalse kui vaimse) koondamine ja kättesaamine – jääks suhteliselt sekundaarseks.
- Materjali-tehniline informatsioon (eelkõige materjalide koostis ning erinevate teoste ja kunstnike loomingute konserveerimisel õigustatud tehnilised meetodid) erineb kuni 90ndateni märgatavalt Lääne-Euroopas toimunud ning Eesti kunsti raames vana minev materjali-tehniline informatsioon on saadav pigem koostöös Eestis materjaliuuringutega tegelevate institutsioonidega (näiteks TTÜ materjaliuuringute keskus)
- Rahvusvahelises *network*is talletatud kunstnikelt saadud informatsiooni vähene kasutegur, kuna Eesti kunstikolleksioonid ei sisalda Lääne-Euroopa kunsti ja vastupidi.

- Infovahetus *case by case* ei anna märgatavat tulemust juba eelpoolnimetatud põhjusel (Eesti kaasaegse kunsti kollektsoonide lokaalne iseloom).

2. Regionaalse *networki* loomine

Eeldab eelkõige regiooni piiride määramist; siinkohal on välja pakutud kolme võimalust:

2.1 ex-soviet regioon⁸⁹

+

- Õigustaks ennast enne 1990-ndaid loodud kunsti puhul nii materjaliuuringute seisukohast – pidades eelkõige silmas Venemaa kunstimeediumite (Leningradi toodang) laialdast kasutamist - kui ideoloogilisest seisukohast (tihedad sidemed Venemaa kultuurimaastikuga).

-

- puudub (?) olemasolev süsteem ning metodoloogia ja seetõttu peaks selle loomise initsiatiivi alles äratama, mis on sellises mastaabis suhteliselt raske, aega- ja rahanõudev.

2.2 Balti-regioon.

+

- Lisaks eelpoolnimetatule (enne 90ndatel loodud kunst) oleks sellise regiooni-määratluse puhul ka positiivseks asjaoluks kergem olukorra hallatavus.

-

- Eelnevalt peab sügavalt kaalutlema sellise regioonimääratluse ideoloogilist pidavust kaasaegse kunsti seisukohast.

2.3 Eesti kui regioon

+

- Eestit kui tervikut haarav *network* õigustaks ennast nii materjali-tehnilisest kui ideoloogilisest seisukohast enim, kuna haaraks kogu Eesti kaasaegse kunsti ja kunstnike loomingut.
- Looks põhjendatud infovahetuse süsteemi erialaspetsialistide vahel.
- Koguks ühtsesse süsteemi kogu kaasaegse kunsti konserveerimiseks vajamineva materiaalse ja vaimse informatsiooni.
- Oleks õigustatud sellise *networki* peamise kasuteguri seisukohalt – analoogidele põhinev lähenemine ning ühekordselt kogutud informatsiooni

korduvkasutamine. Eelkõige vältiks see ühe kunstniku loomingu raames tehtava töö kordamist – lihtsa näitena olgu siinkohal toodud kunstnike „intervjueerimine“ ehk kunstnikelt saadava info kogumine, mis andmebaasi olemasolu korral piirduks vaid ühekordse ettevõtmisega ning vältiks ühelt poolt erinevate institutsioonide või konservaatorite analoogilist tegevust ja teiselt poolt kunstnike üleliigset tüütamist.

- Materjal-tehnilise informatsiooni dubleerimise vältimine – piisaks ühtede laboriuuringute teostamisest analoogiliste juhtumite puhul.

-

- Sellisele mahukale andmebaasile ja infovõrgule aluse panemine eeldab suuri jõupingutusi ning kogemusi.
- Eeldatab suhteliselt suuri finantsilisi võimalusi.

3. Institutsionaalne lähenemine – st iga kollektsioon looks oma vastava andmebaasi ning konserveerimise metodoloogia.

+

- Kõige kergemini hallatav mastaap, kuna sisaldab üksnes ühe institutsiooni, kollektsiooni andmeid.
- Kõik muu sama, mis Eestit kui regiooni haarava dokumentatsiooni-süsteemi loomine: kunsti lokaalset iseloomu arvestava informatsiooni (nii materjali-tehnilise kui vaimse) kogumise võimalus.

-

- Informatsiooni piiratus – optimaalne konserveerimis-kontseptsioonile aluseks olev andmestik peaks sisaldama vähemalt ühe kunstniku loomingut tervikuna; sageli on abistavaks teguriks ka ajastu ja konteksti puudutava info ühtses andmebaasis sisaldumine.

Siinkohal välja pakutud võimalused ei ole kindlasti lõplikud ja ainuvõimalikud. Samuti on mõeldav nende omavaheline kombineerimine ning kasvamine väiksemast suuremasse, alustades tööd institutsiooni tasandilt (n EKM) ning laiendades süsteemi Eesti kaasaegsele kunstile kui tervikule (nn „regionaalne tasand“) kui meetod on ennast õigustanud. Ühe võimalusena võiks kaaluda ka konsultatsiooni INCCA-projekti esindajatega, kes tõenäoliselt perspektiivis loovad võimalused kohalikuma iseloomuga institutsioonidele laiendada lokaalset *networki* ning

ühendada see *linkina* rahvusvahelisse süsteemi, säilitades sealjuures oma kohalikele vajadustele vastava andmete mahu ja tüübi.

12. KUNSTNIKE INTERVJUEERIMINE

12.1 KUNSTNIKELT SAADAVA INFORMATSIOONI TÜÜP JA FUNKTSIOON

Üks kaasaegse kunsti konserveerimise peamisi raskusi seisneb ebapiisava informatsioon omamises kunstiteoste kohta. Informatsioonilüngad puudutavad nii materjalikasutust / tehnikaid, materjali ikonoloogiat kui teose kontseptsiooni. Sageli pole rekonstrueeritav isegi teose originaalne väljanägemine. Seetõttu pole esmane kaasaegse kunsti konservatorite / kuraatorite ülesanne mitte restaureerida, vaid täita infolüngad. Seejuures on üks olulisi meetode, kui mitte kõige olulisem KUNSTNIKE INTERVJUEERIMINE.⁹⁰ Kunstnike intervjuudest saadav informatsioon moodustab ühe osa otsuse-tegemise skeemis kasutatavast andmete ning hinnagute hulgast.

Kunstnike intervjuuerimisel 2 peamist eesmärki:

- I. koguda infot nende materjalikasutuse ja tehnikate kohta, st TEHNILINE INFORMATSIOON
- II. kunstiteose idee ning materjali ikonoloogia, st materjalide sisuline tähendus ning sõnumi ja füüsilise vormi vahekord. VAIMNE INFORMATSIOON

Kunstniku intervjuerimine on vaieldamatult üks kõige olulisemaid sekundaarseid informatsiooni allikaid, kuid selle ülehindamise ning väärinterpretatsiooni ohtu ei tohiks silmist lasta. Intervjuerise kaudu kogutavad andmed saavad ja võivad moodustada vaid ühe osa analüüsivast infohulgast (tehnilised materjaliuuringud, andmed tootjatelt, kunstiteoste teiste väärtuskategoriate analüüs, kuraatori / konservatori seisukoht jne, mis koos moodustavad terviku). Lõppulemusena saab primaarseks allikaks olla ikkagi üksnes töö ise ning kunstiteos olema see, mis otsuse määrab.

Kunstnikelt intervjuude kaudu informatsiooni kogumine pole sugugi uus mõte ning sai tegelikult alguse palju enne kui kaasaegse kunsti restaureerimine üldse päevakorda kerkis.

Esimesest sellelaadsest katsest räägib Adolf Wilhelm Keim oma 1903 a ilmunud raamatus „Über die Mal-Technik“ – Büttner Pfänner zu Thal oli saatnud 200 kunstnikule formaalarid küsimustega materjalikasutusest ja maalitehnikast. See ettevõtmine läks aga vett vedama, kuna vastas üksnes 3 kunstnikku⁹¹.

Järgmiseks suuremaks ettevõtmiseks kunstnike intervüeerimise vallas oli 1968 Wiesbadeni muuseumis korraldatud näitusest „*Kunst und Kunststoff*“ alguse saanud tegevus. Näitus ise tegeles uute materjalidega, nende poolt pakutavate võimalustega kunstnike loomingus ning samas esitas küsimuse materjali rollist kunstniku töövahendina – kunstnikud ja nende suhe materjali. Sellelt näituselt sai alguse ettevõtmise, mida võiks pidada esimeseks kunstnike intervjuudest loodud andmebaasiks⁹²:

Erich Gantzert-Castrillo, *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*.⁹³ (esmakordselt publitseeritud 1979).

Erich Gantzert-Castrillo individuaalalgatusena („*I undertook this work in my free time and at my own expences Ma võtsin selle töö ette oma vabast ajast ja omal kulul.*“)⁹⁴

hakati 1960ndate lõpus koostama esimest omalaadset andmepanka kunstnike ning neilt saadud informatsiooni kohta. Tegemist oli kunstnikele saadetud ankeetidega, mille nad pidid vastavalt oma äranägemisele ise ära täitma. Küsimused puudutasid peamiselt tehnikat ja materjalikasutust. Ankeedid jagati kunstiliikide kaupa – graafika, maalikunst, skulptuur, objektikunst ja „Kunst am Bau“ – ja need ei sisalda ühtegi konkreetset küsimust, vaid annavad kunstnikele orientiirina kasutatavad märksõnad (*herstellungstechnik, material, mit welchem handwerklichen Betrieben arbeiten Sie zusammen/ Malerei – Bildträger, Malgründe, Farben, Pigmente, Bindemittel, Klebstoffe, Lacke, Firnisse. Bezugsquellen*), mida siis igal kunstnikul on võimalus oma äranägemise järgi täita.

Küsimused puudutavad peamiselt kahte aspekti:

1. materjalid ja tehnikad,
2. materjalide päritolu.

1979 see andmepank publitseeriti. Publikatsioon sisaldab 138-lt peamiselt saksa päritolu kunstniku poolt täidetud ankeete. Kõik need on avaldatud redigeerimata, vastavalt kuidas kunstnik ankeedi täitnud oli - enamasti käsikirjaline, parimal juhul trükimasinal kirjutatud materjal⁹⁵.

Hoolimata sellest, et Erich Gantzert-Castrillo ise nendib, et „kuigi konservaatorite huvi selle vastu oli limiteeritud, äratas see kunstnike, vähikute, kolleksionäärade, sarnase eriala tehnikute, kunstiõpetajate ja kunstiajaloolaste tähelepanu“⁹⁶, on tagantjärele

hinnates tänu tema initsiatiivile nii kunstnikud kui konservaatorid saanud teadlikuks sellise andmepanga tähtsusest. Samuti peab tema teeneks pidama, et esmakordselt teadvustati usaldusele baseeruva suhte olulisust kunstnike ja konservaatorite vahel⁹⁷.

1979 alustati analoogilise ettevõtmisega ka Zürichis⁹⁸, – Šveitsi Kunstiteaduste Instituut saatis 3000-le šveitsi kunstnikule ankeedi küsimustega materjalikasutuse, tehnikate, töö valmimise kohta, kunstniku suhtumisest oma töö säilimisse jne.⁹⁹

Kõik need algatused näitavad kunstnike suhtumist sellelaadsete kirjalike formularide täitmisesse – sageli on kunstnike initsiatiiv kesine¹⁰⁰ - ning varasemast kogemusest selles vallas on põhjust õppida.

Juba laiaulatuslikum ettevõtmine oli 1978-1981 Heinz Althöferi ja Hiltrud Schinzeli poolt Düsseldorfis Restaureerimiskeskuses läbi viidud 442 individuaalse objekti vaatlus¹⁰¹ – tulemused on publitseeritud 1985 ilmunud *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen – Material – Technik, Heinz Althöfer in Zusammenarbeit mit Hiltrud Schinzel usw. 1985, München* (lk 137-145).

Objektide hinnangul kasutati ühe allikana ka konsultatsioone kunstnikega – 1979-83 viidi läbi 39 kunstniku küsitlus küsimuslehtede abil. Küsimused puudutasid vaid teoste tehnilist külge, mitte ideoloogilist ja ikonograafilist, sellele lisandus videodokumentatsioon kunstnikest nende töö juures / ateljees¹⁰².

See on esimene juba kaasaegse arusaamaga haakuv lähenemine, kus kunstnikelt saadud informatsioon moodustab vaid ühe osa terviklikust infopagasist, mitte ei ole eesmärk omaette.

Esimesed laiaulatuslikumad ettevõtmised kaasaegse kunsti dokumenteerimise ühes võtmeküsimuses – kunstnikelt otse-informatsiooni kollektioneerimine intervjuerimise näol annavad ühelt poolt kindla tõendi sellelaadse dokumenteerimistegevuse vajalikkusest, teisalt aga näitab ka toona kasutatud vormi – kirjalike küsimuslehtede täitmine – ühepoolse kommunikeerumise ühekülgisust ning puudujääke:

- Kogutud informatsiooni ühekülgisus – puudutab üksnes / peamiselt materjale ning tehnikaid ning jätab kõrvale kunstiteoste sisulise aspekti.
- Kunstnike reaktsioon “küsimustike” täitmisele enamasti väga ebaühtlane, kuid reeglina pigem eitav kui vastutulelik.

- Kunstnike huvipuudus ning nõrk tagasiside.
- Ühepoolse kommunikatsioonivormi nõrkus – saadud tagasiside väga ebaühtlane ning seetõttu saadava informatsiooni kvaliteet kõikum ning puudulik.

Esimese suurema ettevõtmisena interaktiivse suhtlemise vallas võib esile tõsta Ameerikas 1990 *Andrew W. Mellon Foundation'* ja *Menil Foundation'* toetusel alustatud Carol Mancusi-Ungaro poolt juhitud nn *Artists Documentation Program* - kunstnike intervjueritakse oma tööde ees (kas muuseumis või ateljees) ning intervjuu salvestatakse filmile. Seejuures on oluliseks uuenduseks DIALOGIVORM. Esmased muutused, mida nähti eelneva kogemuse vigadest õppides – **kunstnikega suhtlemine peaks pigem toimuma interaktiivse, vahetu dialoogi, mitte kirjalike küsimuste-vastuste vormis.**

Järgmiseks oluliseks märksündmuseks konverentsil *Modern art. Who cares?* (1997, publikatsioon 1999) teema analüüsimine ning seisukohtade võtmine varasemate kogemuste baasil. Teemaga tegeleti kahes töögrupis:

- I. *Documentation and registration of artists' materials and techniques.*¹⁰³
- II. *Working with artists in order to preserve original intent.*¹⁰⁴

Juba töögruppide nimetused sõnastavad kaks olulisemat valdkond, milles kunstnike käest saadav informatsioon võiks kasulik olla nende teoste konserveerimiskontesptsiooni loomisel:

- A. materjalikasutus
- B. kunstiteose originaalidee

Järgenvolt on ära toodud mõningad konverentsil kerkinud diskussiooniteemad, mille analüüsimine võiks eelneka ka igale uuele algatusele selles vallas (ka EKM'is):

A. Kunstnikelt saadav informatsioon materjalikasutuse ja tehnikate kohta.

Kui palju võib usaldada kunstnikelt saadavat informatsiooni materjali-tehnilisest ja materjali koostise seisukohast? Konverentsil osalejate üldine seisukoht oli, et infot peab alati kontrollima ja täpsustama tootjate kaudu. Sageli aga ei taha kommertspõhjustel ka tootjad jagada andmeid – sel juhul peaks materjali koostist kontrollima loodusteaduslike analüüside abil. Samas on illusioon, et kõiki kunstiteostes ette tulevate materjalide keemilist koostist saaks ja peaks teadma, see on põhjendatud üksnes võimalike ette tulevate konserveerimisprobleemide korral.

Niisiis, 3 peamist allikat kunstiteostes kasutatud materjalide tehnilise info ja koostise saamiseks:

1. kunstnike intervjuerimine
2. suhtlus tootjatega
3. (keemilised) analüüsid

TULEMUSED:

- Intervjuud kunstnikega on väärtuslik allikas informatsiooni saamiseks antud töö(de) materjalide ja kasutatud tehnikate kohta. Õigeim moment info kogumiseks on töö omandamise hetkel.
- Et tagada kasuliku informatsiooni kogumine ja salvestamine, tuleb eelkõige defineerida, milline info ja kellele on vajalik. Et tagada efektiivne infovahetuse süsteem, peab välja arendama intervjuerimise skeemi ja ühtse terminoloogia.
- Informatsiooni peab salvestama üheselt mõistetavasse infopanka ning see peab olema kättesaadav erialaprofessionaalidele, et vältida korduvtööd ja üleliigse informatsiooni akumulierumist.
- Infole ligipääsetavus peab toimuma 2 tasandil: esimese tasandi info, mis on üldine ja kättesaadav laiale publikule ning teise tasandi info, mis on detailne ning kättesaadav vaid erialaprofessionaalidele.
- Kaasaegse kunsti konservatorite ja kuraatorite ülesanne on viia ennast enam kurssi materjalide omadustega ja tehniliste üksikasjadega, et olla võimelised seda informatsiooni interpreteerima.¹⁰⁵

Materjalide ja tehnikate kohta käiva informatsiooniga tegelenud töögrupi töö resultaadina koostati märksõnade nimekiri, mida kunstnikelt saadav materjali-tehniline informatsioon peaks sisaldama:

- Kasutatud materjale puudutav info (nimed, koostis, tootjad, müüjad/pakkujad/turustajad).
- Kasutatud tehnikad, koostöö assistentidega / teiste ateljeedega / kompaniidega.
- Materjali tähendus ning nende kasutamise põhjus – st materjali ikonoloogia.
- Arvamused või soovitused installeerimise, eksponeerimise, säilitamise, hoiustamise ja transpordi kohta.
- Arvamused ja soovitused preventiivsete konserveerimismeetodite kohta (sh ka tööde klaasiga katmine).

- Mis ulatuses on teose välimuse muutused (kas siis aja või kahjustuse tulemusena) kavatsuslikud / aksepteeritavad; teose tähenduse sõltuvus säilivuse astmest?
- Arvamused füüsilise sekkumise kohta: mis seisukorras peaks konserveerimine tulema kõne alla; aksepteeritud konserveerimise ulatus:
 1. Esteetilisest aspektist.
 2. Materjali autsentsuse aspektist (millised teose osad ei pea / peab tingimata säilitama originaalsetena, lähtuvalt töö sisust).
 3. Ajaloolisest aspektist.
 4. Funktsionaalsest aspektist (töö osade vahetatavuse aksepteeritavus funktsionaalsuse säilitamiseks).
 5. Majanduslikust aspektist.

B. Kunstnikelt saadav informatsioon teose originaalsõnumi kohta.

Mis kohustab konservaatorit: kas eetiliselt on konservaator vastutav kunstniku või kunstiteose ees? Millest peaks konservaator juhinduma – kas kunstnikust või kunstiteosest?

Carol Mancusi-Ungaro, *The Menil Collection* (Houston, Texas) konservaator: *“kunstiteos on ka ajalooline objekt. Seda kunstnik alati ei mõista. Seetõttu võib restauraator kunstniku nõuannet mitte arvestada (näiteks, kui kunstnik soovib mitte-eemaldatavat meetodi, nagu ülemaalimine vm.), juhul kui see selgelt ignoreerib kunstiteose ajaloolist väärtust”*¹⁰⁶.

Millises ulatuses peaks intervjuudest saadav materjal olema avatud avalikkusele?

Üldine arvamus konverentsil oli, et sellelaadsed intervjuud ei peaks olema kättesaadavad avalikkusele, küll aga peaks leidma tee, kuidas see info oleks jagatav konservaatorite ringkondades.

Kunstiteose originaalsõnumi säilitamisega tegelenud töögrupi üldine kokkuvõte:

- Kunstniku arvamus saab olla üksnes juhtnõör, lõpliku otsuse teeb siiski professionaal.
- Kunstniku arvamust peab alati hindama kriitiliselt. Teaduslike materjaliuuringute, st konserveerimisteadlaste, konservaatorite ja kunstiteadlaste arvamus on samaväärse tähtsusega kui kunstnikult saadav informatsioon.
- **Kunstiteos peab olema ja jääma primaarseks infoallikaks.**

Praeguseks hetkeks tegeleb suur osa kaasaegse kunstiga tegelevaid institutsioone kunstnikelt informatsiooni kogumise, talletamise ning ühtlustamisega.

Ka Eestis on sellise tegevusega algust tehtud EKM pearestaator Alar Nurkse poolt. Viimase kümnekonna aasta jooksul on kogutud kokku umbes 50 kunstniku vastused ette antud küsimustiku põhjal.

Kaasaegseid kunstnike interviueerimise ja küsitlemise põhimõtteid koostades on oluline läbi analüüsida varasemal perioodil läbi viidud analoogid ning nende kaudu selgeks teha, milline on info, mis meid tuleviku konserveerimisetevõtmistes võib edasi viia ja mis on üleliigne¹⁰⁷.

Samuti peab alati silmas pidama individuaalse konserveerimisülesande puhul ohtu kunstnike arvamuse väärtust ülehinnata ning tema aramusavaldusi valesti tõlgendada: selle väärtus ei saa suurem olla kui üks etapp konseptsiooni leidmises¹⁰⁸.

1999 aastal rahvusvaheliste ekspertide poolt loodud nn INCCA projekt, mis jätkab *Modern Art: Who cares?* raames sõnastatud, on üheks oma peamiseks ülesandeks seadnud põhjalikult läbikaalutud intervjuueerimise süsteemse mudeli välja töötamise, mis piiritleks ning ühtlustaks intervjuudest kogutava informatsiooni hulga ja tüübi ning tagaks vastavate andmete salvestamise ja kättesaadavuse professionaalidele (=INCCA liikmetele). Süsteemi väljatöötamisel on läbi analüüsitud eelnevalt tehtu ning leitud, et seni on liialt vähe tähelepanu pööratud materjali tähendusele ja ikonoloogiale ning fokuseeritud üleliia tehnilisele infole.

INCCA projekti üheks ülesandeks on ka vastava informatsiooni koondamine rahvusvahelisse infopanka.

Ühe olulise eeskuju ning lähtepunktina interviueerimise metodoloogia välja töötamisel on INCCA aluseks võtnud Ameerikas 1990 aastal Carol Mancusi-Ungaro poolt juhitud nn *Artists Documentation Program* i uuendused:

- Näeb väga olulisena kunstniku ateljees toimuva vestluse visuaalset lindistust, mis saab ühtlasi töö(de) hetkedokumentatsiooniks. Ühtlasi loob selline visuaalne lindistus dokumentatsiooni kunstniku stuudiost, töövahenditest, samuti on dokumenteeritud mitte-verbaalne interakstioon kunstniku ja interviueerija vahel.

- Intervjuu väga olulise osa moodustab kunstniku suhtumine tema tööde kahjustustesse ja vananemisprotsessi. See omakorda võimaldab mõista materjalide kasutamise konseptuaalset tähendust kunstniku tervik-loomingu kontekstis. Väga oluline ja uuenduslik tema intervjuude puhul on pigem tähenduse, konteksti ja ideoloogiat uurimine kui tehnilise info kogumine, mis omakorda on eelduseks tulevaste konserveerimistegevuse nõ “kunstniku vaimus”.
- Enne intervjuud ei saadeta kunstnikule mingeid küsimustikke, vaid intervjuu baseerub avatud dialoogile ja küsimustele, mis samm sammult viivad edasi teose tähenduse mõistmiseni ning lõpuks vajaliku materjal-tehnilise informatsiooni saamiseni¹⁰⁹.

“Meie [INCCA] eelduseks on see, et vastused praeguse hetke ja tuleviku konserveerimis-alastele küsimustele toob eelkõige materjali tähenduse ja materjali kasutamise viisi ning kunstniku konserveerimis-alase seisukoha mõistmine.”¹¹⁰

12.2 INCCA KUNSTNIKE INTERVJUEERIMISE METODOLOOGIA.

Interviuueerimise eeltingimused:

- intervieueriija peab olema kursis ja teadlik teos(t)e sisuga;
- intervieuerijal peavad olema võimed ja oskused juhtida intervjuud vastavalt välja kujundatud tsenaariumile;
- intervjuu ei tohi toimuda “ülekuulamise” stiilis. Kunstnik ei tohi tunda end kritiseerituna. Peamine märksõna – kunstnik ei pea õigustma oma töömeetode;
- intervjuu peaks võimaluse korral salvestama videolindile;
- oluliseks eelduseks konservaatori ja kuraatori interdistsiplinaarne koostöö alates intervjuu ettevalmistamisest kuni intervjuu läbiviimise ja selle hilisema analüüsi ja interpreteerimiseni. Konservaatori materjali-tehniline ekspertiis ja kuraatori kunstialajooline ning –teoreetiline teadmine on aluseks teose erinevate väärtuste mõistmisel.

INCCA Projekti raames on läbi viidud anaüüs erinevatest suhtlusmeetoditest, nende eesmärkidest ning negatiivsetest ja positiivsetest külgedest (nn SWOT ¹¹¹analüüs)¹¹²:

Erinevad kommunikatsiooni meetodid:

1.Kirjalik kommunikatsioon:

- 1.1 kiri
- 1.2 küsimustik
- 2. Suuline kommunikatsioon:
 - 2.1 telefonikõne
 - 2.2 intervjuu kunstnikuga koos töötades
 - 2.3 lühiintervjuu
 - 2.4 laiendatud intervjuu

1.1 Kiri

Eesmärk: Saada vastus ühele spetsiifilisele kas siis teose konserveerimist, installeerimist vms puudutavale küsimusele. Soovitavalt peaks küsimuse(d) formuleerima väga lühidalt ja täpselt.

Plussid: Odav ning vähe aega nõudev meetod, mis võib tuua valgust väga spetsiifilisele ning piiritletud probleemile.

Miinused: Annab vastuse vaid ühes spetsiifilises küsimuses ning ei hõlma probleemi tervikuna.

1.2. Küsimustik

Eesmärk: Saada teose tulevaseks konserveerimiseks ning installeerimiseks vajalik spetsiifiline informatsioon. Eeldab väga hästi defineeritud struktuuri ning konkreetseid, suletud küsimusi, millele vastamine on kunstniku jaoks võimalikult ühene ja lihtne. Küsimustikule vastamine võib toimuda nii kirjalikus kui suulises vormis. Sellist vormi väga hea kasutada teoste omandamise ajal.

Kirjalikes küsimustikes sisalduv informatsioon pigem materjale ja tehnikaid puudutav, kui teose sisulist seletust kaasav – sügavama ja sisulisema informatsiooni saamiseks on sobilikumaks vormiks suuline kommunikatsioon.

Plussid: Võimaldab nii küsimustiku loojal kui vastajal kiirustamata läbi mõelda, mida öelda tahetakse. Küsimuse koostaja jaoks on eeliseks võimalus välja töötada võimalikult hea standardküsimustik, mille edasisel analüüsil saab kasutada võrdlusmaterjalina teisi vastuseid. Võimalik kasutada teiste poolt välja pakutud formulare.

Miinused: Varasema kogemuse baasilt on selgunud, et kunstnikud pole väga varmad igasuguseid küsimustikke täitma, mistõttu tagasiside on ebaühtlane. Samuti varieerub kunstnike personaalsus ning seetõttu on garanteeritud informatsiooni ebaühtlus. Samuti ei võimalda kirjalik vorm tegeleda niivõrd teose tähenduslike külgede, vaid pigem materjali-spetsiifiliste probleemidega.

2. SUULINE KOMMUNIKATSIOON – kuna on tegemist interaktiivse ja sotsiaalse meetodiga, võimaldab selline suhtlusvorm tõstatada diskussiooni tunduvalt mitmekihilisemalt ning saada mitte üksnes materjali ja tehnikaid puudutavaid vastuseid vaid kaasata ka nende tähendus ja teos(t)e kontseptsioon.

2.1 Telefonikõne.

Eesmärk: Saada vastus spetsiifilisele, kiireloomulisele küsimusele (konserveerimine, teose kahjustus, installeerimine). Eeldab täpset küsimuse formuleerimist.

Oluline on igasuguse oraalse suhtluse puhul saadud informatsioon talletada, kas siis märkmete abil või ideaaljuhul intervjuud lindistades. Andmed peab hoiustada teistele spetsialistidele kättesaadavana, et vältida kunstnike korduvtülitamist. Et vältida hilisemaid arusaamatusi, peaks soovitatavalt kunstnik salvestatud andmed kinnitama.

Telefonikõne on heaks meetodiks ka kunstnikuga esialgse kontakti saavutamiseks, millest hiljem võiks kasvada välja põhjalikum suuline või kirjalik intervjuu.

Plussid: Kunstnikud sageli altimad kommunikeeruma dialoogi vormis kui täitma kirjalikke küsitluslehti. Samuti ei piira vestlust üksnes materjali-spetsiifilistes küsimustes vaid annab intervjuueerijale vabad käed teema valikul.

Miinused: Oht, et kunstnik võtab seda sissetungina oma privaatsusesse. Ei võimalda kasutada visuaalseid materjale, nagu kirjalikud intervjuueerimise vormid ja silmast-silma kunstnikuga suhtlemine. Sobilik vaid spetsiifilise küsimuse lahendamiseks.

2.2 Kunstniku inetrvjueerimine temaga koos töötades (kas kunstiteose valmimise / installeerimise juures või mõne konserveerimisalase probleemi lahendamisel).

Eesmärk: Sageli on see parim viis suhestuda kunstnikuga, kuna ta on sel hetkel teemast huvitatud ning mõistab tõenäoliselt paremini selle aktuaalsust. Ideaalis peaks igasugused suulised intervjuueerimise vormid audiovisuaalselt salvestama. Selle võimaluse puudumisel oluline kas vestluse käigus või vahetult pärast vestlust märkmeid teha. Kuid igasuguse kunstniku poolt öeldu salvestamiseks peab eelnevalt kunstniku nõusolekut küsima. Samuti on oluline küsida informatsiooni konfidentsiaalsuse-astme kohta.

Plussid: Hea meetod temaatiliseks suhestumiseks kunstnikuga. Vaba, vahetu ja sundimatu suhtlemise vorm. Samas võimaldab märgata aspekte (tööprotsessis), millele tähtsust kunstnik ise ei pruugi osata hinnata ning iga teise intervjuueerimise vormi puhul jääks kõrvale. Isegi kunstnikut tööprotsessis küsimustega segamata võimaldab tööprotsessi jälgimine talletada palju olulist informatsiooni.

Miinused: paljud kunstnikud ei soovi, et neid tööprotsessis segataks. Samas on sellises vormis intervjuu salvestamine raske, kuna situatsioon on enamasti ettevalmistamata või juhuslik ning „interviueerija“ töötab teise teemaga. Tihtipeale pärsiksid ka sellises situatsioonis kõikvõimalikud salvestusvahendid vahetut kontakti.

INTERVJUU.

Üldsoovitused:

- Soovitatavalt peaks interviueerija olema väga hästi kursis kunstniku loominguga ning seda puudutavate probleemidega.
- Enne intervjuu toimumist peaks intervjuueeritava teemaga kurssi viima kas kirja, e-maili või telefonikõne teel.
- Et intervjuu kulgu kontrollida, oleks soovitatav interviueerijal enda jaoks koostada „lühikonspekt“, kus on ära märgitud vestluse soovitatava kulgemise struktuur ning eeldatavalt läbitavad teemad.
- Sageli aitab intervjuu usalduslikule ning informatiivsele kulgemisele kaasa see, et intervjuueerija on kunstnikuga lähedases professionaalses kontaktis.
- Soovitatavalt peaks intervjuu läbi viima 2 inimest, kellest ühel on võimalik assisteerida ning kõneluse kulgu jälgida – parimal juhul konservaatori-kuraatori meeskond.
- Oluline moment pole üksnes intervjuu läbi viimine, vaid ka selle hilisem interpreteerimine, mis eeldab jällegi enam kui ühe inimese, soovitatavalt nii konservaatori kui kuraatori, osavõttu.
- Intervjuu puhul on väga hea kasutada visuaalset materjali – parimal juhul kunstniku enese teose juuresolekut (ateljee või muuseum), või fotodokumentatsiooni.

2.3. Lühiintervjuu

Eesmärk: Spetsiifilisele küsimusele (eksponeerimine, installeerimine, kiireloomuline konserveerimisne) vastuse saamine.

Olulisemad diskuteeritavad momendid:

- Materjalide ja tehnikate kasutus probleemse töö puhul.
- Teose füüsilise olukorra (n õnnetusjuhtumi puhul) ja töö kontseptsiooni suhe ning vastastikune mõjutmine.

- Kunstniku arvamus ja suhtumine töö tulevaseks säilitamiseks/hooldamiseks.

Plussid: intervjuu iseenesest kõige interaktiivsem ning kommunikatiivsem suhtluse vorm ning selle hea läbiviimise korral parim informatsiooni saamise vahend. Annab võimaluse kunstniku isikuga suhestumiseks.

Miinused: piiratud vaid üksikute spetsiifiliste küsimustega.

Iga suulise intervjuu puhul peab arvestama asjaoluga, et tegemist on küllalt aeganõudva ja kuluka vahendiga.

2.4 Laiendatud intervjuu

Eesmärk: Saada kunstnikult võimalikult mitmetasandiline ja võimalikult paljusi aspekte puudutav informatsioon. Oluline on siinkohal kuraatori ja konservaatori koostöö. Eeldab väga head konteksti ning tausta tundmist. Väga oluline on sedalaadi inetrvieerimisega kurssi viia ka teised erialaprofessionaalid, et vältida sama tegevuse kordamist.

Plussid: Parim meetod saada kunstnikult võimalikult täielik informatsiooni hulk teose edasiseks eksponeerimiseks ja konserveerimiseks.

Miinused: Aeganõudev nii kunstnikule kui intervjuueerijale; kulukas ja eeldab salvestustehnika olemasolu.

Intervjuu salvestamine võib olla intervjuueeritavale segavaks teguriks.

Suulise laiendatud intervjuu läbi viimiseks on INCCA välja töötanud üldise juhtnööri, "stsenaariumi" - nn "Concept Scenario. Artsits' Interviews"¹¹³. See võiks moodustada ideaaljuhul intervjuu baasaluse ja struktuuri, millest intervjuueeria lähtub ning mida ta ka vastavlt intervjuu kulgemisele võib muuta. Intervjuueerija ettevalmistuse hulka kuulub põhjalik tutvumine intervjuueeritava loominguga, tema tööde seisundiga ning vastava kirjandusega.

Järgnevalt on lühendatud vormis toodud ära INCCA poolt välja töötatud laiendatud intervjuule aluseks olev „stsenaariumi“ struktuur¹¹⁴.

“STSENAARIUMI” STRUKTUUR¹¹⁵ - intervjuu kulgeb üldistelt küsimustelt spetsiifiliste probleemideni.

- AVAKÜSIMUSED

Ideaaljuhul viiakse intervjuu läbi kunstniku ateljees või muuseumis tema töö(de) ees –kunstniku spontaanne suhtumine oma teostesse ja nende tähendustesse.

- Teose tekkimine, LOOMEPROTSESS

Interviuueerija fokuseerub juba ühele kõnealusele tööle – selle osaga peaks välja selgitama kunstniku loomeprotsessi kontseptsioonist konstruktsioonini. Teemad: töömeetod, tehnikad, materjalide valik (mitte tehniliste pisiasjadeni laskudes, mis võiks segada dialoogi sujuvat kulgemist).

- MATERJALIDE TÄHENDUS

See on intervjuu väga oluline osa, kus peaks välja selgitama kasutatud materjalide tähenduse kunstniku jaoks. Selles punktis peaks fokuseeruma materjali ikonoloogiale ja omadustele.

- KONTEKST

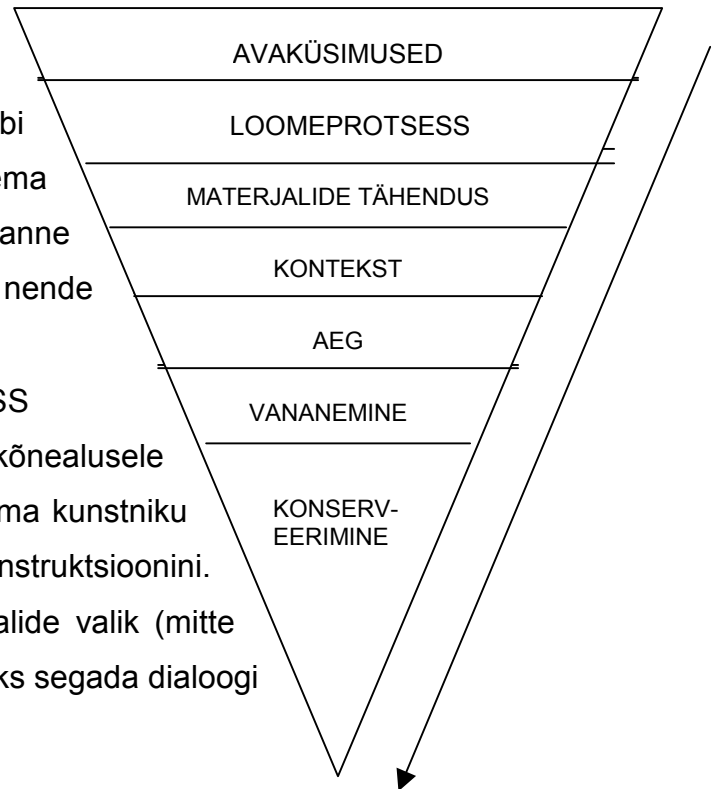
Tähelepanu all on kunstniku ja tema loomingu kontekst oma ajas, suhestumine oma põlvkonnaga ja kunstnikega, kes kasutavad samu stilistilisi meetode. Kunstniku kultuurilis-ajaloolised juured, koolitus, biograafilised detailed jne. Kunstiajalooline kontekst.

- AJA KULGEMINE / VANANEMINE / teose “elulugu”

Küsimustiku see osa puudutab “teose elulugu” selle valmimisest ja stuudiost väljumisest uute omanikeni, kui vastutus teose funktsioneerimise ja hooldamise eest on üle antud teistele inimestele - näitused, hoiustamine jne.

Siit jõuab küsimuseni materjali osakaalust, teose väljanägemise rollist ja selle muutumisest ning seostest töö sisu muutumise ja materjali vananemise vahel. Materjali autentsuse ja originaalmaterjali tähendus teose kontseptsiooni seisukohast; väljanägemise autentsus. Teose installeerimine ning eksponeerimine ning sellega seostud tingimused – teose kontseptsiooni vahendamine publikule.

- Vananemine / LAGUNEMINE



Skeem INCCA
kodulehelt.

Siit punktist läheb stsenaarium juba tõusvas joones spetsiifilisemaks, tegeledes teemadega nagu “vananemine” ja lõpuks ka “restaureerimise ja konserveerimise probleemid” – kuidas kunstnik suhtub teose praegusesse seisuga ja kas tema jaoks on säilinud teose algne kontseptsioon? Kui kunstnik leiab, et vananemisprotsessiga on muutunud ka teose tähendus, liigub teema konserveerimise juurde – teose algne tähendus, selle muutumine ja taastamise võimalused.

- **KONSERVEERIMINE JA RESTAUREERIMINE**

Projekti autorite arvates ei anna avatud küsimused, *a la* “mis sa arvad, kuidas peaks su tööd hooldama/konserveerima” tulemust ega kasulikke vastuseid. Pigem oleks mõtte esitada kunstnikule konserveerimis ettepanek(ud) – sellega oleks küsimus suletud ning otseselt seotud spetsiifilise situatsiooniga.

Intervjuu lõpuks võib küsida faktilisi andmeid materjalide kohta, nagu tootenimed, töö installeerimise plaanid ja juhiseid, materjalide koostist jne.

Edasine töö materjaliga on juba selle läbi analüüsimine ning interpreteerimine kuraatori-konservaatori koostöös.

Samas on suhteliselt mõistetav, et säärast dialoogi-vormis suhtlust kunstnikega on võimalik läbi viia üksnes ideaaljuhul ning selle kõrvale jäävad ka teised intervjuerimise vormid, alates ühekordsest kirjast, küsimustikest, telefonivestlustest kuni vestluseni kohvikulaua taga.

Kuigi on selge, et kunstniku arvamus ning informatsioon teose kohta aitavad kaasa konserveerimis-kontseptsiooni loomisel, jäävad õhku siiski mitmed dilemmad: kõige teravamad neist ehk on valik ja piir kunstiteose materiaalse vormi ja kontseptsiooni vahel, kasutatud materjali faktide (füüsiline teadmised) ja ning nende materjalide tähenduse vahel, kunstniku originaalidee ning omaniku missiooni ja huvi vahel¹¹⁶.

Need on dilemmad, millele pole ühest lahendust ega ainuõiget otsust. Parim, mida teha saame, on leida optimaalne lahendus – ja teoste säilitamise, evalveerimise ning omandamise juures võib vägagi paljus kaasa aidata kunstnike intervjuudest saadud informatsiooni õige interpreteerimine.

- **Kunstnike poolt kasutatud materjalide ja tehnikate ning nende tähenduse dokumentatsioon ja uurimine peab olema kaasaegse kunsti**

konserveerimise struktuurane osa. Sellise informatsiooni saamise oluliseks instrumendiks kunstnike intervjuerimine.

13. KAASAEGSE KUNSTI MUUSEUMITE MUUTUV ROLL – MUUSEUMI VASTUTUS JA TÖÖDE KOLLEKTSIONEERIMISPOLIITIKA.

Ei piisa üksnes spetsiifiliste kaasaegse kunsti conserveerimisprobleemidega tegelemisest, hädavajalik on töötada välja ka konsensus ning juhtnöörid muuseumite kollektsioonidesse uute tööde omandamise põhimõtetes.¹¹⁷

Seni pole magistritöös käsitletud kaasaegse kunsti conserveerimise kahte olulist tasandit:

1. Juba kollektsiooni kuuluvate teoste conserveerimine.
2. Konservatori kaasamine kollektsioneerimise protsessi ehk preventiivne conserveerimine.

Määratlemaks kaasaegset kunsti kollektsioneeriva institutsiooni ostu-strateegia põhimõtteid conserveerimise preventiivse lähenemise aspektist, peab esmalt analüüsima kaasaegse kunsti muuseumite muutunud ülesannet.

ICOM´ muuseumi definitsioon:

Muuseum on ühiskonna ja selle arengu teenistuses olev ning üldsusele avatud mittetulundudlik püsiinstitutsioon, mis teaduslikel, hariduslikel ja meelelahutuslikel eesmärkidel omandab, säilitab, uurib, vahendab ning eksponeerib inimeste ja inimkonnaga seotud materiaalseid mälestisi.

Pealtnäha on muuseumi funktsioon justkui üheselt defineeritud - koguda, säilitada ning eksponeerida. Vaieldamatult laieneb see definitsioon ka kaasaegse kunsti muuseumitele ja kollektsioonidele.

Oleme juba nentunud, et kaasaegse kunsti näol on vägagi sageli tegemist teostega, mis oma olemuse tõttu satuvad vastuollu muuseumi nn teoste säilitamise (materiaalse, st traditsioonilise conserveerimise) nõudega. Automaatselt tõstatud küsimus - kas muuseumil ikka on tegelikult õigust kollektsioneerida seda tüüpi kunsti,

mille materiaalne kestvus on prognoositavalt lühiajaline või veelgi enam - teose loomus ning sõnum ongi materiaalne häving.

Mõistetavalt puudutab teema eriti teravalt konservaatoreid, kelle ülesandeks on enamasti tagajärgede likvideerimine ning kelle sekkumine paraku sageli aktualiseerub hetkel, kui on vaja otsustada teose elu või surma küsimus. Ning kanda ka otsuse raskus ja võtta vastutus. Seetõttu on küsimus kaasaegse kunsti muuseumite funktsioonist ning eelkõige muuseumieetikaga kooskõlas olevast kolleksioneerimistegevusest olnud kaasegse kunsti konservaatoreite hulgas teravalt päevakorras.

Konverentsil *"Modern Art: Who Cares?"*, võtab sel teemal kaunis ühese seisukoha Brüsseli Koninklijke Musea voor Schone Kunsten kuraator Frederik Leen, öeldes, et lähtuvalt muuseumi ühest peamisest ülesandest säilitada kollektsiooni, on selle ainsaks eelduseks kolleksioneerida üksnes materiaalselt pikaealisi kunstiteoseid. *Muuseum ei peaks koguma objekte, mis lihtsalt oma materiaalse loomuse tõttu ei kuulu minimaalselt mõnisada aastat kestva elulooga muuseumi-objektide hulka....pole ju võimalik konserveerida lõket kauem, kui see põleb*¹¹⁸.

Seetõttu arvab ta, et muuseumid peaksid oma kolleksioneerimispoliitika selgelt piiritlema teostega, mille kriteeriumid vastavad materiaalse stabiilsuse nõudele, st on restaureeritavad või kunstniku instruktsioonide kohaselt asendatavad.

Mis põhjendaks sellise kogumispoliitika:

1. Lühiajalise elueaga materjalidest valmistatud ebastabiilsed ning eemaldamatutele degradeerumisprotsessidele altide teoste omandamine on vastuolus muuseumi esmaülesandega säilitada kollektsioonis olevaid teoseid.
2. Majanduslikud põhjused - on vastutustundetu investeerida rahva raha mittesäilitatavate objektide säilitamisse.
3. Kunstnike, kes peaksid reeglina teadma muuseumite ülesannet olla koguja kõrval säilitaja rollis, vastutus oma teoste säilivuse eest - kui teosega ei kaasne kunstniku poolseid (re)installeerimise, säilitamise või restaureerimise juhiseid, võib teose lugeda mittesäilitatavaks, vähemalt selle originaalses materiaalses vormis.¹¹⁹

Neid argumente kaaludes aga näib tekkivat vastuolu kunsti enese olemusega ning tõstatub küsimus, kas muuseum on kunsti vahendaja (st kunsti teenistuses) või kunsti määraja rollis. Selline seisukoht satub vastuollu muuseumi sekundaarse ülesandega - olla vaimsete ja spirituaalsete kultuuriliste nähtuste vahendaja olevikule ja tulevikule ning olla kunsti fenomenide ja arengusuundade dokumenteerija.

Kunstimuuseumite ülesandeks on muu hulgas koguda ning edastada dokumentaarset informatsiooni kunsti arengusuundadest, kaasa arvatud nähtustest, kus teose sõnum on materiaa häving. Sageli ei vali kaasaegsed kunstnikud kasutatud materjale mitte nende stabiilsusest lähtuvalt vaid sobivusest väljendada ideed ning luua spetsiifilisi visuaalseid kujundeid. Sellest lähtuvalt ei saa materjalide kestvus olla kriteeriumiks kunstiteoste omandamisel, kuna selline lähtekoht võiks võltsida kunstiajaloolist ausust.¹²⁰ Tundub olevat väär ignoreerida kunsti aregutendentse ainuüksi põhjusel, et mõned uued meediumid ei sobitu traditsioonilise muuseumi ideega, st seista silmitsi olukorraga, kus teatud traditsioonilistest arusaamadest lähtuvad muuseumi eetikakoodid määravad kaasaegsest kultuurist tulevikku kantava pärandi iseloomu.

Nii muuseum kui konserveerimine peaksid olema eelkõige vahendajad, kus muuseum ei määra kunstiteoste olemust vaid vastupidi - objektid moodustavad kollektsiooni ja määravad kollektsiooni iseloomu. Samamoodi nagu traditsioonilise kunsti konserveerimise eetilikkoodidest lähtumine võib kaasaegse kunsti puhul viia teoste immateriaalset loomust mittearvestava konserveerimiseni, juhtuks analoogiline kunstiajaloo väärinterpreteerimine ka muuseumipoliitikas.

Muuseumi muutunud roll:

Jean-Christophe Ammann, Frankfurt Museum für Moderne kunst, direktor: „*Muuseumil on kollektiivse mälu kandja funktsioon; kunstiteosed on osa kollektiivsest biograafiast. Kollektiivne mälu aga ei saa ja ei tohi olla üksnes materiaalne*“¹²¹.

David Elliott, Moderna Museet, Stockholm, direktor: „...*muuseumid peavad võtma endale ka teiselaadsete uurimiskeskuste ülesande - kuidas säilitada mittesäilitatavat kultuuri*“¹²².

Muuseumi roll on säilitada olulisemaid kultuurilisi fenomene ning sellest lähtuvalt sõnastada ka konserveerimisülesanne ja säilitamise viisid. Kes sõandab välistada näiteks sellise kultuurifenomeni nagu Joseph Beuys, ainuüksi põhjusel, et tema teostest märgatav osa on mittesäilitatav. Kindlasti ei vaidle siinkohal keegi vastu, et Beuys kui nähtus kuulub kultuuri- ja kunstilukku ning muuseum ei saa lähtuda tema materjalide efemeersest iseloomust ning jätta kollektsioonist välja. Või Raoul Kurvitza näide Eesti kunstimaastikul? Küsimus taandub sellele, kas traditsioonilisest kunstiteose materiaalse kandja säilitamise printsiip saab dikteerida Beuysi searasva või Kurvitza metssea ekskrementide materiaalse säilitamise kohustuse. Ehk peaks juba muuseumi tasandil ümber mõtlema muuseumi sisulised printsiibid ning

aktsepteerima, et see mida me säilitame, on mälu ja mälestus. See aga ei pruugi olla ilmingimata tükk materiat, vaid teoste ja nähtuste spirituaalne väärtus.

Teisalt tuleb tõdeda kaasaegse kunsti fondide dramaatilist olukorda ning kunstiteoste vaikset hääbumist konservaatorite võime(a)tuse tõttu midagi ette võtta. Et sellist olukorda tulevikus vähendada ja vältida, on ainukeseks mõeldavaks lahenduseks tulevasi säilitamisprobleeme silmas pidav kolleksioneerimise strateegia. See ei pruugi dikteerida kogumise sisulist külge, küll aga kaasab juba kolleksioneerimise tasandil kuraatori ideelise otsustusega põhimõttelise säilitamise võimaluste prognoosi. Selle eelduseks on kuraatorite-konservaatorite tihe koostöö ning objekti säilivuse ning säilitamise määratlemine juba teose omandamise hetkel. Kaasaegse kunsti muuseumi ülesanne ei ole lahendada üksnes tagajärgi ligivideeriv konserveerimise probleem, vaid siduda kolleksioneerimistegevus teose omandamisega kaasas käiva ennetava konserveerimis-hinnanguga ning analüüsida otsuse tegemise metodoloogilise mudeli abil läbi teose omandamise vorm ja säilitamise võimalused.

13.1 KONSERVEERIMISÜLESANDEST LÄHTUVAD KOLLEKTSIONEERIMISE STRATEEGIAD.

Järgnevalt on välja pakutud võimalikud kolleksioneerimise lähtepunktid kaasaegse kunsti institutsioonile ning hinnatud nende positiivseid ja negatiivseid külgi.

3 võimalikku kolleksioneerimis-strateegiat lähtuvalt tulevasest säilitamist-ülesandest:

1. MATERJALIKESKNE LÄHENEMINE.

Lähtub muuseumi säilitamisnõudest omandada üksnes garanteeritud pikaajalise säilivusega objekte.

Seda tüüpi lähenemine taandub tegelikult paljus sellele, et väga suure sõnaõiguse objektide omandamise otsuses saab teose materiaalne külg ehk teisisõnu konservaator.

+

- Kooskõlas traditsioonilise muuseumi-ideega olla teoste SÄILITAJA.
- Kooskõlas traditsioonilise materiaalselt kultuuri säilitava konserveerimise-ideega.

-

- Võimalik vastuolu kaasaegse kunsti enese fenomenidega.
- Ei kajasta objektiivselt kaasaegse kultuuri arengutendentse, vaid lähtub ühekülgelt teoste materiaalsest olemusest.

2. OBJEKTI OMANDAMINE

Jätkab traditsioonilist kollektsioneerimispoliitikat, st professionaalne kuraatoriotsus, kus eelkõige võetakse aluseks oluliste kultuurifenomenide kajastumine muuseumi kollektsioonis ning sellest lähtuvalt omandatakse OBJEKT.

Ka sellise strateegia puhul peaks iga ostuga kaasnema säilitamisprobleeme ennetav konserveerimis-kontseptsiooni sõnastamine ja analüüs, kas ja kui kaua on objekti võimalik ja lubatav säilitada:

- kui kaua ja millistel tingimustel teos säilitatav;
- mida tähendab teose autentsel kujul säilitamine tehnilises / rahalises jms mõttes;
- kas ja kui pikas perspektiivis on säilitamine üldse reaalne;
- kas peaks juba ostmise hetkel hankima teosele teatud „varuosad“;
- millist informatsiooni on vajalik ja võimaliks saada kunsnikult.

Sellisel puhul ei määra ennetav konserveerimis-kontseptsioon ostu ennast, küll aga teadvustab tulevase käitumise objektiga ning eeldused objektile.

+

- Kajastab objektiivselt (sõltuvalt kuraatori professionaalsusest) kultuurilisi arengutendentse.
- Kooskõlas traditsioonilise muuseumi-ideega olla teoste koguja ja kultuurifenomenide dokumenteerija.

-

- Jätkuv tendents koguda niigi ülekoormatud fondidesse lühiajalise säilivusega objekte, mis isegi juhul, kui nad pole konserveeritavad, omavad materiaalsel vormi, mille olemasolu eeldame vähemalt tema paratamatu hääbumiseni. Sellega kaasneb sageli nii fondihoidja, konservaatori kui kuraatori töökoormuse suurenemine, kuna lagunev objekt reostab fondikeskkonda ning võib olla ohuks teistele objektidele (näiteks orgaanilised ained, mis omoodustavad ülimalt soodsa keskkond mikroorganismide arenguks). On üsna selge, et kui juba omandame füüsilisel kujul ühe teose, isegi kui sellega kaasneb konservaatori prognoos teose säilitamise mittevõimalikkusest, ei tee tagantjärele otsust teose hävitamisest enam keegi. Konservaatori eelprognoos vabastab konservaatori vastutusest teha võimatut ja võibolla ka lubamatut (kui analüüsi tulemusel selgub, et teose materiaalne keha ei peagi säiluma).

3. IDEE OMANDAMINE

Mõneti radikaalsem lähenemine kolleksioneerimisele oleks juba teose (silmas on siiski peetud objektikunsti) omandamise hetkel analüüsida teose mittemateriaalset omandamise võimalust. Siinkohal saavad konservator ja kuraator võrdse otsustaja õiguse ning tihedas koostöös sündinud hinnang määrab ära omandamise viisi.

Sellelaadse otsustamis-skeemi eeldus on eelnev teose materiaalsest kandjast lähtuv konservatori hinnang ning sellega kaasnev teose sõnumi ja materiaali vahetada hindav kuraatori (-konservatori) analüüs. Juhul, kui teos hinnatakse lühiajaliselt säilitatavaks, kuid siiski piisavalt põhjendatuks tema kuulumine kolleksiooni, omandab muuseum materiaalselt mittekestvad teosed mittemateriaalsel kujul (näiteks võimalikult detailse virtuaalse dokumentatsiooni näol). St muuseum omandab üksnes idee ning kooskõlastuse kunstnikuga, millises vormis see on hiljem eksponeeritav (kas üksnes digitaalselt-virtuaalselt või ka materiaalselt ning kui jah, siis kes oleks selle taaslooja(d)).

Pealtnäha on see üsna radikaalne lähenemine ning esialgu tundub eeldavat suuri investeeringuid tehnilistesse dokumenteerimisvahenditesse. Kuid pikas perspektiivis on see ilmselt odavam, kui üritada konserveerida või luua sobilikud tingimused paljudele kaasaegse kunsti fragiilsetele objektidele.

+

- Vähendaks konserveerimist ja säilitamist eeldavate fragiilsete objektide hulka (NB! loomulikult asendub see järgmise probleemiga - säilitada dokumentatsioonid viisil, et need oleks kasutatavad võimalikult pikas perspektiivis).
- Vähendaks muuseumi vastuolulist vastutust säilitada säilitamatut.
- Vähendaks muuseumilt eeldatavate keskkondlike tingimuste väga laia amplituudi (sageli oleme olukorras, kus vähegi adekvaatne objekti säilitamine eeldaks igale üksikobjektile spetsiifilist mikrokliimat ja isegi omaette hoidlat, et vältida probleeme teiste objektidega).
- Vähendaks märgatavalt konserveerimisse investeeritavat raha ja energiat (k.a sage silmitsiolek teha võimatut).

-

- On suhteliselt radikaalne lähenemine ning eeldab teatud julgust ja vastutust nentida ühe või teise teose materiaalse kandja säilitamise võimatust.
- Vastuolus traditsioonilise arusaamaga kunstiteoste kui füüsiliste objektide kolleksioneerimisest.

- Seaks objektikunsti ühte kategooriasse juba algselt ainult dokumentatsioonidena säilitatava kunstiga (*performance* jm tegevuskunst).

Ilmselt ei saa baseeruda ühegi kaasaegse kunsti-institutsiooni kolleksioneerimispoliitika üheselt valitud strateegiale¹²³, pigem peaks nimetatud kolme võimalust kaaluma iga individuaalse objekti omandamisel.

13.2 KONSERVAATORI ROLL KAASAEGSE KUNSTI KOGUMISTEgevuses – PREVENTIIVSE KONSERVEERIMISE EELDUS.

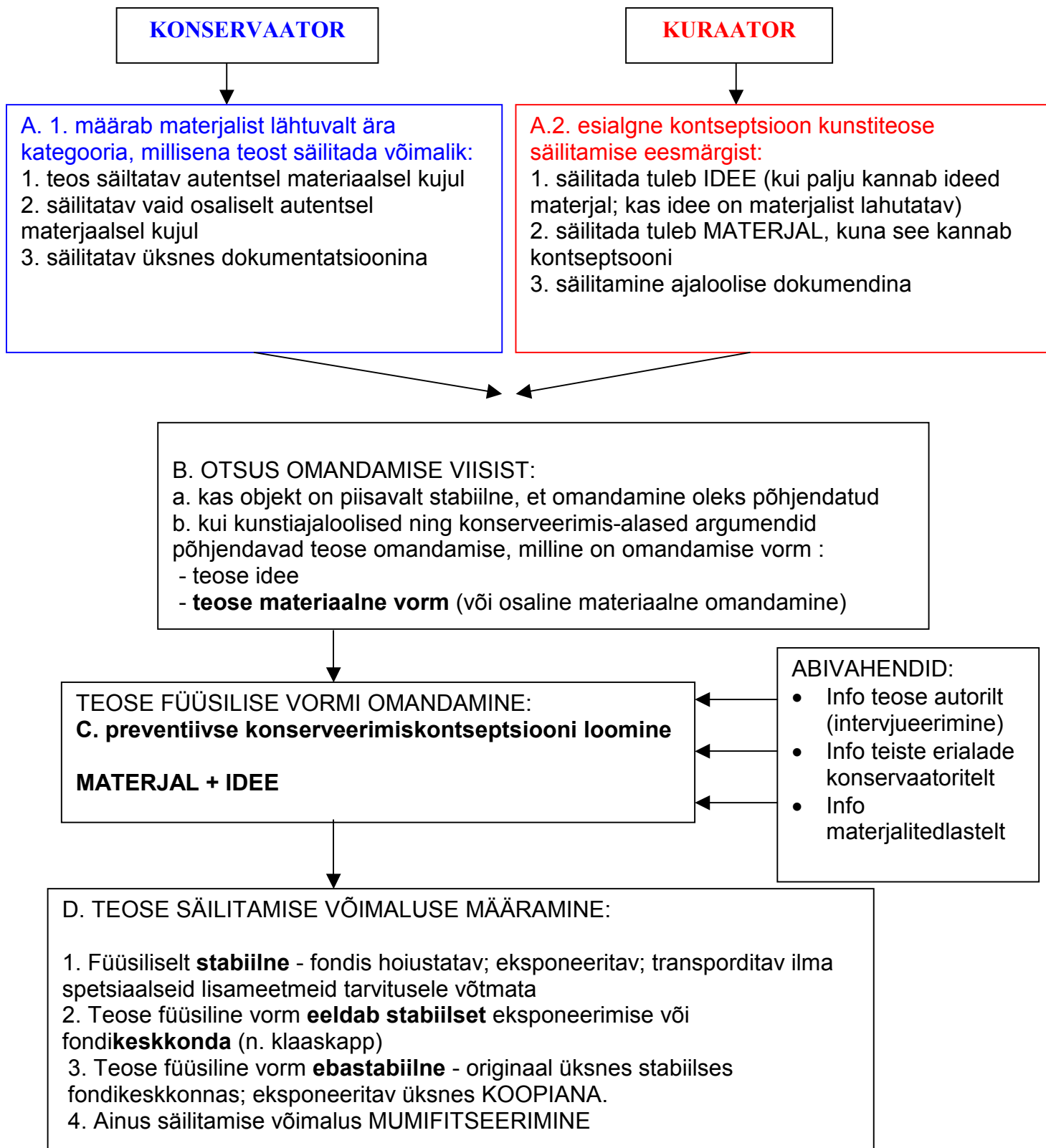
Ükskõik, millisest eelpoolnimetatud strateegiast lähtuvalt objekt kolleksiooni omandatakse on säilitamise eelduseks konservaatori aktiivne osavõtt ja sekkumine juba teose omandamise hetkel ning konserveerimis-hinnangu rolli oluline tõus võrreldes traditsioonilise kunstiga.

Kolleksioneerimistegevuse sidumise olulisust konserveerimis-prognoosiga, mis ennetab paljusid hiljem esile kerkivaid probleeme, on hakatud teadvustama üha enamates kaasaegse kunstiga tegelevates institutsioonides. Sellise lähenemise sisseviimine on üks reaalsemaid lahendusi ja eeldusi kaasaegse kunsti preventiivsele säilitamisele. Probleemide ennetava teadvustamisega on välditavad paljud hiljem väga keerulised ja kallid, kui mitte võimatud ülesanded.

Kui palju saab konservaatori hinnang mõjutada omandamise-otsuse täideviimist, on ja jääb argumenteeritavaks ning eelkõige sõltuvaks omanadatava objekti iseloomust, kuid siinkohal ehk olulisem on konservaatori hinnang teose omandamise ja säilitamise vormist.

Sellela algab juba teose nn tegelik PREVENTIIVNE KONSERVEERIMINE.

SKEEM: Konservaatori-kuraatori koostöös sündiv otsus teose omandamise ja säilitamise vormist (ehk otsus preventiivsest säilitamisest):



SKEEMI SELETUS:

Juba enne teose omandamist (omandamisprotsessi käigus) on vaja konservaatori poolset prognoosi teose säilitamise võimalustest.

Välja pakutud kolleksioneerimis-protsessi kirjeldus:

A.1. konservaatori määrab materjalist lähtuvalt ära kategooria, millisena teost säilitada võimalik:

1. Säilitatav autentsel materiaalsel kujul.
2. Vaid osaliselt säilitatav autentsel materjaalsel kujul.
3. Säilitatav üksnes dokumentatsioonina.

A.2. kuraatori esialgne kontseptsioon kunstiteose säilitamise eesmärgist, lähtuvalt teose immateriaalsest poolusest:

1. Säilitada tuleb IDEE (kui palju kannab ideed materjal; kas idee on materjalist lahutatav).
2. Säilitada tuleb materjal, kuna see kannab teose kontseptsooni.
3. Säilitada tuleb igal juhul, kuna teosel on sedavõrra suur märgiline tähendus – st säilitamine ajaloolise dokumendina.

Kahe eelneva paralleelselt (koostöös) läbi viidava analüüsi tulemusel ning erinevaid säilitamise võimalusi ja teose väärtusi hindava argumentatsiooni abil otsustatakse teose omandamise viis ja luuakse preventiivse konserveerimise eelprojekt:

preventiivse konserveerimis-kontseptsiooni eelprojekt

Tuginedes ühelt poolt konservaatori materjali-säilitamise võimaluste prognoosile ning teiselt poolt kuraatori eelprojektile kunstiteose säilitamise viisist analüüsivad konservaator-kuraator koostöös, millised on kunstiteose väärtused, st millest lähtuvalt seda omandada. Aluseks võib võtta eelpool toodud "otsuse-tegemise mudeli" argumentatsiooni-käigu.

Argumendid, mida kaaluda:

B Milline on õigustatud ja optimaalne **TEOSE OMANDAMISE VIIS**:

- a. Kas on piisavalt stabiilne, et omandamine oleks põhjendatud (materjalikeskne lähenemine).
- b. Kui konserveerimise-alased, kunstiajaloolised ning kultuurifenomenoloogilised argumendid põhjendavad teose omandamise, milline on omandamise vorm :

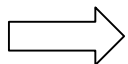
- teose idee (idee omandamine);
- teose füüsiline vorm (objekti omandamine).
- Kui otsustatakse omandada teosest üksnes idee, siis millises vormis peaks see saama dokumenteeritud.
- Kui otsustatakse omandada objekt tema füüsilises vormis, on vaja luua:

C. preventiivse konserveerimise kontseptsioon (selle aluseks sama otsuse-tegemise mudel / andmebaas, mida kasutatakse kollektsioonis olemaolevate teoste konserveerimis–otsuse tegemisel):

- Teose füüsiliste omaduste hindamine stabiilsuse seisukohast (sh otsus, kas ja millised "varuosad" on vaja hankida juba omandamise hetkel).
- Teose immateriaalsete omaduste hindamine.
- Teose sõnumi ja materjali vahekorra hindamine.
- Teose materjali preventiivse konserveerimise eeldused (mikrokliima, valgus, sobivus teiste materjalidega).
- Teose sõnumi preventiivse konserveerimise eeldused (eeldab sõnumi teadmist ja teadvustamist).

Abivahendid:

- Kunstnike intervjuerimine – kunstniku informatsioon nii teose sõnumi kui materjalikasutuse osas. TEOSE OMANDAMISE HETK ON ENAMASTI PARIM HETK KUNSTNIKULT VAJALIKU INFORMATSIOONI SAAMISEKS (vt selle kohta lk 70-85)
- Teiste erialade konservaatorid. Kui on tegemist teistesse konserveerimise valdkondadesse kuuluvate materjalidega, saab oluliseks abiks nendele materjalidele spetsialiseerunud konservaatorite kogemus.
- Materjaliteadlased. Eriti oluline on nende arvamus kaasaegse kunsti puhul sageli ette tulevate kunstiväliste materjalide säilitamisel ja hoiustamisel.



Kõiki neid argumente kaalutledes on võimalik luua teosele optimaalne hoiustamise / eksponeerimise keskkond ning ning võtta tarvitusele ennetavad konserveerimismeetmed.

Teose omandamise viisi otsusele peab järgnema teose optimaalset säilitamist määratlev hinnang:

D. Teose säilitamise võimaluse määramine ehk võimalikud kategooriad teosele optimaalsest museoloogilisest keskkonnast:

1. Teose füüsiline vorm on niivõrd stabiilne, et teos on eksponeeritav ning hoiustatav normaalses fondikeskkonnas autentsel materiaalsel kujul. Transporditav eri meetmeid rakendamata.
2. Teose füüsiline vorm eeldab stabiilset eksponeerimise- või fondikeskkonda (näiteks kliima-kapp vm stabiilne eksponeerimise / hoiustamise võimalus).
3. Teose füüsiline vorm ebastabiilne - autentne objekt hoiustatav üksnes stabiilses fondikeskkonnas; eksponeeritav ning transporditav üksnes KOOPIANA (sel juhul kerkib küsimus - kes loob koopia ja kas koopia on füüsilises või virtuaalses vormis).
4. Teos ei ole säilitatav füüsilises vormis, kuid tema äärmiselt oluline märgiline tähendus kunsti-, kultuurilooliselt vm põhjusel põhjendab selle objekti alleshoidmise füüsilise dokumendina - ainsaks säilitamise võimaluseks saab "mumifitseerimine".

14. KOKKUVÕTE.

Seoses uue kunstimuuseumi ehitamisega teravalt aktualiseerunud kaasaegse kunsti passiivse ja aktiivse konserveerimise probleem Eestis pole hoolimata uue muuseumi peatsest avamisest seniajani professionaalide ringis tähelepanu pälvinud; üksikute erialaspetsialistide (konservaatorite) katsed teema aktuaalsusele viidata on jäänud hüüdja hääleks kõrbes. Hoolimata muuseumi kui institutsiooni muutumisest modernistlikust distantseeritud kunstitemplist pealtnäha interaktiivseks ning publikuga suhestuvaks „foorumiks“, jääb protsess poolikuks ning üksnes pealispinda katvaks, kui sellega ei kaasne institutsiooni alustalade – kogude moodustamise ja säilitamise strateegia kaasajastamist. Loodetavasti paneb sellesse oma panuse antud magistritöö.

Magistritöö esmase eesmärgina püstitatud ülesanne teadvustada kaasaegse kunsti konserveerimise teemat teoreetilisi-filosoofiliste mõttearenduste kaudu täitub eeldatavalt võimalikult kiiresti – nii saaks täidetud sobimatu tühik muuseumi prioriteetse kontseptsiooni (olla säilitaja ja koguja) ja peatse eksistentsi vahel.

Töö teised eesmärgid – tutvustada olemasolevaid ja välja pakkuda lokaalse kontekstiga haakuvaid arengu-strateegiaid – näivad olevat täidetud antud magistritöö raames, kuid resultaatide tulemuslikkuse üle saab otsustada alles tegelike pragmaatiliste sammude järgi. Selleks aga ei piisa üksikisiku initsiatiivist või ühest riiulil tolmuvast magistritööst. Vajalik on luua teemaga realselt tegelev töögrupp ning sõnastada strateegia – magistritöö edukuse tõestuseks saab olla üksnes töö raames välja pakutud üldiste arengu-kontseptsioonide aluseks võtmine ning juba laiemas professionaalide ringis erinevaid aspekte silmas pidava ühtse meetodi kasuks otsustamine.

14.1 KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMISE TEOREETILISED LÄHTEPUNKTID.

Et lihtsustada reaalse strateegia loomist, nimetagem siinkohal ära magistritööd kokku võtvad ning pragmaatilistele sammudele aluseks saavad teoreetilistest mõttearendustest välja koorunud lähtepunktid:

- Kunsti loomus on duaalne – materiaalne ja immateriaalne.
- Kunstiteose materiaalne vorm kannab teose immateriaalset põhiolemust.
- 20. sajand on drastiliselt muutnud kunsti materiaalset vormi, liikudes selle täielikust eitamisest immateriaalse tasandiga võrdsustumiseni.

- Kunstiteose konserveerimise ainukeseks õigustatud aluseks on teose immateriaalse ja materiaalse vahekorra määratlemine.
- Kunstiteose konserveerimise eesmärk saab olla ja peab olema säilitada kunstiteose immateriaalset põhiolemust ja alles sellest lähtuvalt materjali.
- Kaasaegse kunsti konserveerimise alus on (ümber)defineerida põhimõtted, millest pärandi säilitamisel lähtuda.
- Kaasaegse kunsti säilitamise ainus õigustatud alus on TEADLIK kunstiteose väärtuste ja säilitamise võimaluste analüüs, mille oluliseks eelduseks on kuraatori(te) ja konservaatori(te) väga tihe koostöö.
- Kunstiteose konserveerimise aluseks on teose õige interpreteerimine – kaasaegse kunsti konserveerimise raskuspunkt on kaldunud käsitöölt interpreteerimisele.
- Kaasaegse kunsti konservaatori roll on muutunud käsitöolasest konsultandiks ja koordinaatoriks ning teadlasest interpreediks.
- Kaasaegse kunsti konserveerimine ainuvõimalikuks lähenemiseks on interdistsiplinaarne koostöö eriala sees (erinevate restaureerimisspetsialistidega konsulteerimine) ning erialast väljaspool (kuraator, kunstnik, filosoof, materjaliteadlane jne).
- Soov säilitada ja konserveerida materiaalselt kultuuripärandit ei peaks ega tohiks dikteerida kunstile tema põhiolemust – vaba kreatiivsust. Konserveeriv alge ei peaks saama takistuseks kreatiivsele.
- Pärast kunstiteose kunstnikust iseseisva eksistentsi algust ei ole kunstnikul ega kunstniku lähikonnal REEGLINA enam õigust sekkuda töösse materjali tasandil.
- Kunstniku roll „restaatorina“ on õigustatud üksnes informatsiooni tasandil.
- Dialoogil kunstnikuga on 2 eesmärki:
 1. materjali-tehniline informatsioon;
 2. informatsioon teose tähenduse ja väärtuste kohta.
- Peame õppima aktsepteerima kaasaegse kunsti vananemist.
- Kunstiteose paatina määra aktsepteerimise peamine kriteerium on teose vananemismärkide ja autentse idee kooskõla säilimine.
- Kaasaegse kunsti konserveerimine on võimalik üksnes juhul, kui on kogutud kokku kogu andmestik nii kunstniku poolt kasutatud materjalide ja tehnikate, kui kunstniku poolt nendele omistatud tähenduste kohta. Seetõttu on

kaasaegse kunsti konserveerimise ja säilitamise peamiseks aluseks dokumenteerimine ning andmete süstemaatiline salvestamine.

- Kunstnike poolt kasutatud materjalide ja tehnikate ning nende tähenduse dokumentatsioon ja uurimine peab olema kaasaegse kunsti konserveerimise struktuuriline osa. Sellise informatsiooni saamise oluliseks instrumendiks kunstnike intervjuerimine.

14.2 MAGISTRITÖÖ RESULTAADINA VÄLJA PAKUTAV ESIALGNE ARENGUSTRATEEGIA VISIOON.

Magistritöö teoreetilisest osast moodustunud konserveerimise-lähtepunktide loetelu saab olema kokkuvõtlik alus magistritöö kolmanda, metodoloogilise osa baasil loodavale reaalse konserveerimis-strateegia välja kujundamisele. Magistritöö raames on välja pakutud erinevaid võimalusi ja lähtepunkte kaasaegse kunsti konserveerimise metodoloogiliste aluste välja kujundamiseks ning toodud välja prioritseetsed tegevused¹²⁴:

- võimalikult laialdase ja erinevatest allikatest pärineva informatsiooni süstemaatiline dokumenteerimine;
- ühtseid põhimõtteid järgiva konserveerimis-kontseptsiooni aluste välja töötamine;
- muuseumi kolleksioneerimis-strateegia kohandamine kaasaegse kunsti edasise säilitamise nõuetega.

Magistritöö kokkuvõttena esitan enda poolse visiooni edasistest sammudest:

1. Üldise arengustrateegia ettepaneku välja kujundamine.
 - 1.1. Esialgse väikese töögrupi (3-4 in) moodustamine ning magistritöö raames välja pakutud erinevate võimaluste analüüs lokaalset situatsiooni silmas pidades (kolleksiooni iseloom, esimene ülevaade säilitatavate objektide laadist ja hulgast, projektiks vajalike ja võimalike finantside olemasolu jne). Strateegia eesmärgi formuleerimine.
 - 1.2. Paari valitud teose põhjal reaalsete küsimuste esitamine:
 - Millised on probleemid (paari *case-study* põhjal)? Küsimuste formuleerimine.
 - Mida on tarvis nende küsimuste lahendamiseks (milliseid andmeid ja kuidas koguda, millises vormis neid säilitada jne)?
 - Paari näiteobjekti baasil välja kujundada esialgne projekt-ettepanek (kestvus, maksuvus, finantseerimise võimalused).
2. Arengustrateegia kinnitamine.

Välja pakutud projekti arutus laiemas professionaalide ringis.

3. Järgnevat säilitamise ja passiivse ning aktiivse konserveerimise nõuet silmas pidav kolleksioneerimis-strateegia põhimõtete üle vaatamine ning säilitamise/konserveerimise analüüsi kaasamine.

4. Metodoloogia sõnastamine ja samm-sammuline läbi viimine

- Kolleksiooni inventariseerimine ja katalogiseerimine lähtuvalt konserveerimise vajadusest (eelkõige kasutatud materjalid) – vastava andmete salvestamise süsteemi loomine. See inventariseeriv andmebaas saab fundamentaalseks baasiks järgnevale konserveerimis-strateegia loomisele. Materjali-inventariseeriv andmebaas on soovitatavalt väga lihtne, kuid hiljem täiendatav järgneva tasandi lisainformatsiooniga (teost puudutav vaimne informatsioon, sh kunstnike intervjuerimine).
- Vastavalt ebatraditsiooniliste materjalide tüübile ja hulgale preventiivsete konserveerimisaluste ehk hoiustamise koosluse ja tingimuste üle vaatamine.
- Valitud näiteobjektide (1.2) baasil konserveerimise-strateegia välja kujundamine (milline informatsioon lisaks materjalide inventariseerimisele vajalik ning kuidas see andmebaasi integreerida).
- Kogu olemasoleva informatsiooni (materiaalne+vaimne) analüüsi põhjal näiteobjektide konserveerimis-kontseptsiooni sõnastamine ja reaalse restaureerimise läbiviimine.
- Näiteobjektide konserveerimise tulemuste analüüs ning ning resultaadi positiivse hinnangu korral üldise metodoloogia kinnitamine.

5. Konserveerimisprioriteetide (ehk probleemsemate teoste) määratlemine ja selle alusel juba üksikteoste (ühe kunstniku loomingu kaupa) kaupa nn otsuse-tegemise mudelist lähtuv konserveerimis-kontseptsiooni loomiseks vajalik andmete kogumine ja salvestamine (materjali-tehniline info+teose sõnumit puudutav info – kasutatdes erinevaid infoallikaid, alates kunstnike intervjuerimisest, materjaliteadlaste analüüsides jne).

6. Konserveerimise-kontseptsiooni sõnastamine ja konserveerimise läbi viimine *case by case*.

7. Vastava andmebaasi (kui see on ennast näiteobjektide baasil õigustanud) laiendamine Eesti Kunstimuuseumi raamest välja ning muutmine kogu Eesti kaasaegset kunsti haaravaks – st projekti kasvamine institutsionaalselt tasandilt regionaalseks. See on oluline samm tulevikus 2 aspektist:
 - a. Et andmebaasi kaasata võimalikult suur hulk ühe kunstniku loomigut – vastava andmestiku võrdlusest ning analoogidest välja kujunev erinevate teoste konserveerimis-kontseptsioon lihtsustab tulevikus märgatavalt tööd.
 - b. Et vältida dubleerivat tegevust - viies läbi süstemaatilise andmete kogumise ühe teose kohta, laiendeks see juba ka teistele töödele.
8. Võimalusel ja vajadusel regionaalse andmebaasi ühendamine rahvusvahelisse (INCCA) võrku.

15. SUMMARY

Museums of contemporary art all over the world are increasingly facing new challenges with regard to the appropriate long term conservation of their holdings. The objects to be preserved are characterized by an enormous range of materials and ways of combining them. Many of these objects are extremely fragile and ephemeral from a conservation point of view. Although the problem has an exponential development, practicable solutions to face these challenges are still to be found.

Attitudes and practices followed for centuries by art museums to conserve traditional art¹²⁵ are under question, not only with regard to technical procedures but mainly from a point of view of the roles and responsibilities of those in charge of preserving contemporary art collections.

The imminent opening of the new Museum of Estonian Art brings this ongoing debate to our country. It becomes urgent to initiate a broad discussion on how to best preserve both, the many objects already in the holdings of this museum and new acquisitions. This discussion must involve museum experts as well as the broad public.

One of the principal aims of this master-thesis is to provide a document that can be used as basis for this discussion. For the first time the problem is studied from an Estonian perspective by setting the international debate into the national context.

By reviewing the different approaches and philosophies in conservation of contemporary art, one can distinguish three methods:

1. In the 1960s, when the issue was faced for the first time, the approach to the problem was a mainly technically orientated one. The main concern was on the HOW to conserve the constituent materials of the objects and therefore their physical integrity. This approach soon considered to be too narrow and it became evident that other non-technical issues had to be taken into account.
2. This led to a completely different attitude which focused on a purely philosophical debate from the end of the 1980s on. The WHY became the principal question. However, also this debate was not able to give

feasible solutions to the many concrete and more and more urgent problems faced by curators and conservators of contemporary art collections.

3. In 1999 the International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) was created with the aim of proposing a methodological strategy based on internationally agreed principles and guidelines.

The focus of the present master-thesis is on the last two methods listed above. The first method, mainly concerned with the physical conservation of constituent materials is considered to be the last step in the process of conserving contemporary art, becoming relevant only when broader philosophical and methodological aspects are clarified.

The first part of the master-thesis introduces study aims as well as key-terms relating to the topic. It describes the dilemma between the diverging attitudes of those creating the art without being concerned about the longevity of their creations and those who attribute values, considering an ever increasing range of objects eligible for conservation.

The second part defines the philosophical issues underlying the current debate by examining a broad range of questions that animate the current debate: What means authenticity in contemporary art? What do we preserve – the original material or the original intent of the artist? Can we accept the aging of materials or do we have to preserve the “newness value” of contemporary art objects? What implications does this new situation have on the professional roles and ethics of the conservator? What role do artist play in the conservation of their own art?

The third part gives an international perspective of the state of the art in conservation of contemporary art with special attention to the findings of the INCCA project. This final part of the thesis makes also an attempt to develop adequate methodologies for the conservation of the contemporary art in Estonia in general and specifically for the contemporary art collection of the Estonian Art Museum.

Main objectives for the study are:

4. to increase the awareness of all those involved in conservation of contemporary art through better understanding of important philosophical issues, indispensable for the development of strategic methodologies.
5. to analyze the current situation of conservation of contemporary art worldwide and its implications on the Estonian context.

6. to initiate a national debate by defining the first steps of a methodology, which takes into account international experience.
7. to draft the general outline of a possible long term development strategy for conservation of contemporary art in the Estonian Art Museum.

The master-thesis examines the pros and cons of different strategic options instead of trying to provide ready-made solutions. The intention is to familiarize curators, conservators, artists, collectors and interested segments of the general public with the topic in general and with the different arguments of an ongoing debate which is still far from defining agreed standard approaches. Moreover, it provides the necessary elements for developing adequate and feasible solutions for the Estonian context through close multi-disciplinary cooperation amongst key-experts and decision makers.

- ¹ Constantine, M. Preserving the legacy of 20th-century art. // Getty Conservation Institute Newsletter (1998), vol 13, no 2, p 4
- ² Blok, C. Artistic Craftmanship in the Age of Impatience. // Looking through Paintings. Leiden, 1998, pp 505-506
- ³ Kivimäe, J. Eesti Kultuurkapitali ostud. // Kulka (CD-ROM), 2002
- ⁴ Helme, S.; Kangilaski, J. Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 173-174
- ⁵ Lapin, L. Startinud kuuekümnendatel. // Kunst (1986), nr 1, lk 20
- ⁶ Lapin, L. Startinud kuuekümnendatel. // Kunst (1986), nr 1, lk 23
- ⁷ EKM-is pole teadaolevalt seni ühtegi kineetilise kunsti objekti restaureeritud. – Aaso, I., intervjuu (15.04.2004)
- ⁸ Helme, S.; Kangilaski, J. Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 173-174
- ⁹ Rajangu, R. – Nurkse, A poolt kunstnikel täita lastud küsitluslehed. Käsikirjaline tekst.
- ¹⁰ Helme, S.; Kangilaski, J. Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst 1999, lk 269
- ¹¹ Lobjakas, K., kiri (26.02.2004)
- ¹² Nurkse, A., kiri (16.03.2004)
- ¹³ Schinzel, H. Restoration – a kaleidoscope through history. // Reversibility – does it exist?. London: British Museum, 1999, p 44
- ¹⁴ Blok, C. Artistic Craftmanship in the Age of Impatience. // Looking through Paintings, Leiden, 1998, p 501
- ¹⁵ Maiste, J. The Glass Bead Game in the Topic of Classics. Baltic Identity and the Transport of Culture. // Cultural Traffic and Cultural Transformation around the Baltic Sea. Scandinavian Journal of History (2003), vol 28, no 3/4, p 273
- ¹⁶ Constantine, M. Preserving the legacy of 20th-century art. // Getty Conservation Institute Newsletter (1998), vol 13, no 2, p 9
- ¹⁷ Heidegger, M. Kunstiteose algupära. Tallinn: Ilmamaa, 2002, lk 58
- ¹⁸ Hummelen, Y. The conservation of contemporary art: New methods and strategies? // Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art, ed: Corzo, M.A., Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999, (hiljem: Mortality Immortality), 1999, p 171
- ¹⁹ Brandi, C. Theory of Restoration I. // Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, editors: Stanley Price, N.; Kirby Talley, M.; Melucco Vaccaro, A. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996 (hiljem: Issues, 1996), p 231
- ²⁰ Brandi, C. Theory of Restoration I. // Issues, 1996, p 231
- ²¹ Brandi, C. Theory of Restoration II. // Issues, 1996, p 340
- ²² Schinzel, H. Restoration – a kaleidoscope through history. // Reversibility – does it exist? London: British Museum, 1999, p 44
- ²³ Temkin, A. Strange fruit. // Mortality Immortality? 1999, p 45
- ²⁴ Schinzel, H. Zerbrochene Eierschalen und eine deformierte Leinwand. Gedanken zur Konservierungspraxis zeitgenössischer Kunst. // Restauro (1999), No 3, S 190-194
- ²⁵ Heidegger, M. Kunstiteose algupära. Tallinn: Ilmamaa, 2002, lk 66
- ²⁶ Just sellises metafoorses tähenduse tellis Getty Conservation Institute seoses konverentsiga „Mortality Immortality?“ kunstnikult M. Delacroix'lt efemeerse jää-installatsiooni „Melting Plot“, millesse olid valatud vaha-tähtedest tuntumate XX-saj kunstnike eesnimed. Konverentsi jooksul jääskulptuur tasapisi sulas, jättes alles vaid juhusliku vahatähtede hunniku – selle kaasaegse *vanitas* 'ga oli kunstnik pannud küsimärgi alla püüde „külmutada“ kunsti ning võidelda eksistentsi ja looduse jõududega.
- ²⁷ Zugazagoitia, J. // Mortality Immortality?, 1999, p XIV
- ²⁸ Heidegger, M. Kunstiteose algupära. Tallinn: Ilmamaa, 2002, lk 33
- ²⁹ Ib., lk 82
- ³⁰ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // Maltechnik/Restauro (1985), No 1, S 34
- ³¹ Garrison, E. B. Note on the survival of thirteenth-century panel paintings in Italy. // Bulletin 54 (1972), 140; tsiteeritud: Mortality Immortality?, 1999, p XV
- ³² ICOM Code of Ethics for Museums (2002), 2.9
- ³³ ICOM Code of Ethics for Museums (2002), 6.2
- ³⁴ Wetering, E. van de. The autonomy of restoration: Ethical consideration in relation to artistic concepts. // Issues, 1996, p 193
- ³⁵ Wegen, D.H. van. Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art. // Modern Art: Who Cares?, editors: Hummelen, Y; Sillé, D. Amsterdam: The Foundation for the Conservetaion of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999 (hiljem: Modern Art: Who Cares?, 1999), p 202
- ³⁶ Riegel, A. The Modern cult of Monuments: Its Essence and Its Development. // Issues, 1996, pp 71-72
- ³⁷ Schinzel, H. Der Restaurator und die Zeitgenössische Kunst. Im Gemischtwarenhandel von Materialien, Techniken, Theorien und Funktionen. // Restauro (2000), No 7, S 524

- ³⁸ Schinzel, H. *Moderne kunst: Ein gegenstand der Entsorgung?* // *Conservatie en Restauratie van Modrene en Actuele Kunst*, ed: Damme, C. van. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992, S 71
- ³⁹ tsiteeritud: Schinzel, H. - Zerbrochene Eierschalen und eine deformierte Leinwand. Gedanken zur Konservierungspraxis zeitgenössischer Kunst. // *Restauo* (1999), No 3, S 194
- ⁴⁰ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauo* (1985), No 1, S 34
- ⁴¹ Harva, K.; Nurminen, S. Conservation – without limits. Shuttle diplomacy and consulting. // *Conservation – without Limits. IIC Nordic Group XV Congress, Helsinki, Finland, 2000*, p 63
- ⁴² Schinzel, H. Der Restaurator und die Zeitgenössische Kunst. Im Gemischtwarenhandel von Materialien, Techniken, Theorien und Funktionen. // *Restauo* (2000), nr 7, S 529
- ⁴³ Stoner, J. H. Collaboration with living artists: The Wyeths (a.k.a. the Pennsylvania Bruegels). // *12th Triennial Meeting Lyon (ICOM-CC) Postprints*, 1999, p 409
- ⁴⁴ Jokilehto, J. *A History of Arcitectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999, pp 228-231
- ⁴⁵ Heidegger, M. *Kunsteitose algupära*. Tallinn: Ilmamaa, 2002, lk 65
- ⁴⁶ Ib., lk 78
- ⁴⁷ Brandi, C. *Teoria del Restauo*. Torino, 1977, p 21-27
- ⁴⁸ Constantine, M. Preserving the legacy of 20th-century art. // *Getty Conservation Institute Newsletter* (1998), vol 13, no 2, p 5
- ⁴⁹ Weyer, C.; Heydenreich, G. From questionnaires to a checklist for dialogues. // *Modern art:who cares?*, 1999, p 385
- ⁵⁰ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauo* (1985), No 1, S 21
- ⁵¹ Mancusi-Ungaro, C. Original intent: the artist' s voice. // *Modern Art: Who Cares?*, 1999, p 392
- ⁵² Hermens, E. Proceedings group II. // *Modern Art: Who Cares?*, 1999, p 399
- ⁵³ Wetereing, E. van de. The autonomy of restoration: Ethical consideration in relation to artistic concepts. // *Issues*, 1996, p 197
- ⁵⁴ Harva, K.; Nurminen, S. Conservation – without limits. Shuttle Diplomacy and Consulting. // *Conservation – without Limits. IIC Nordic Group XV Congress, Helsinki, Finland, 2000*, p 63
- ⁵⁵ Wegen, D. H., van. Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art. // *Modern Art. Who Cares?*, 1999, p 202
- ⁵⁶ Sease, C. Codes of ethics for conservation. // *International Journal of Cultural Property* (1998), vol 7, no 1, p 103
- ⁵⁷ ICOM Code of Ethics for Museums (2002), 4.1.
- ⁵⁸ Althöfer, H. Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst. // *Das Kunstwerk* (1960), Heft 5-6/XIV, S 51-59
- ⁵⁹ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauo* (1985), Nr 1, S 20
- ⁶⁰ Restaurierung moderner Kunst. Das Dysseldorfer Symposion (Hrg: Althöfer, H). Düsseldorf, 1977.
- ⁶¹ *Maltechnik/Restauo* (1977), Nr 3, S 117
- ⁶² *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien Zeitgenössischer Künstler* (Hrg: Gantzert-Castrillo, E.), Band 1, Museum Wiesbaden, 1979
- ⁶³ Schinzel, H. *Touching Vision. Essays on restoration theory and the perception of art*. Brüssel, 2004, p 10
- ⁶⁴ andmepanka hoiustatakse Restaurierungszentrumis Düsseldorfis
- ⁶⁵ Schinzel, H. *Touching Vision. Essays on restoration theory and the perception of art*. Brüssel, 2004, p 11
- ⁶⁶ Hummelen, Y. „Who’s afraid of Red, Yellow and Blue III“, Barnett Newman. // *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* (1992) Heft 2, Jg 6, S 215
- ⁶⁷ märkusena tuleb siinkohal rõhutada sellisel viisil lõhutud monokroomse pinna restaureerimise ülimat komplitseeritust. Sellepärast oli teose ühe konserveerimise võimalusena arutluse all ka töö asendamine koopiaga ja originaali säilitamine kahjustustega.
- ⁶⁸ Hummelen, Y. „Who’s afraid of Red, Yellow and Blue III“, Barnett Newman. // *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* (1992) Heft 2, Jg 6, S 220
- ⁶⁹ Seda majapidamisvärvi toodetud värvi on võimalik eemaldada üksnes väga tugevate originaali kahjustavate lahustitega.
- ⁷⁰ Forder, C. Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III?. // *International Journal of Cultural Property* (1994), no 1, Vol 3, p 84
- ⁷¹ *Mortality Immortality. The legacy of 20th-century art*. Editors: Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999
- ⁷² Munitz, B. Foreword. // *Mortality Immortality*, 1999, p VII
- ⁷³ Hummelen, Y. The conservation of contemporary art: New methods and strategies. // *Mortality Immortality*, 1999, p 172
- ⁷⁴ 10 pilootprojekti tulemused publitseeritud: *Modern Art: Who cares?*, 1999 I osas
- ⁷⁵ vt. www.incca.org
- ⁷⁶ pikem analüüs vt lk 56-66
- ⁷⁷ *Modern Art: Who cares?*, 1999.
- ⁷⁸ www.incca.org

- ⁷⁹ Ballestrem, Agnes. Modern art, who cares? // *Techne* (1999), No 8, S 5
- ⁸⁰ Vall, R. van de. Painful decision: philosophical considerations on a decision-making model. // *Modern Art: who cares?*, 1999, p 199
- ⁸¹ Decision-making model. Foundation for the Conservation of Modern Art. // www.incca.org
- ⁸² Wetering, E. van de; Wegen D.H. van. Roaming the stairs of the tower of Babel. Efforts to expand interdisciplinary involvement in the theory of restoration. // 8th ICOM Triennial Meeting, Sydney, Australia 1987, p 561
- ⁸³ Christiane B. New registration models suited to modern and contemporary art. // *Modern Art: who cares?* 1999, p 175
- ⁸⁴ The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. // *Modern Art: who cares?* 1999, pp 166-172 ja INCCA kodulehekül: www.incca.org
- ⁸⁵ Decision-making model, Foundation for the Conservation of Modern Art. // www.incca.org
- ⁸⁶ The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. // *Modern Art: who cares?*, 1999, p 166
- ⁸⁷ vt. www.incca.org
- ⁸⁸ sh pole Eesti kontekstis ebaoluline ka asjaolu, et esialgse töö finantseerimist üritatakse toetada INCCA poolt
- ⁸⁹ Teadaolevalt ei ole loodud üheski post-sotsialistlikus riigis süstemaatilist meetodit kaasaegse kunsti konserveerimiseks. Ainus rahvusvahelises mastaabis teemaga tegelev riik on Poola (Varssavi Kunstiakadeemia), kus väidetavalt strateegia väljatöötamine on “*utoopia*”, kuna kultuuripoliitika sõltub majandusest. – Schmelter, I., kiri (04.05.2004)
- ⁹⁰ Hummelen, Y.; Menke, N.; Petovic, D.; Sillé, D.; Scholte, T. Towards a method for artist’s interviews related to conservation problems of modern and contemporary art. // ICOM 12th Triennial Meeting, 1999, pp 312-317
- ⁹¹ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauro* (1985), No 1, S 20
- ⁹² Ib., S 20
- ⁹³ Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler (Hrg: Gantzert-Castrillo, E). Band 1. Wiesbaden, 1979, reprint 1996
- ⁹⁴ Gantzert-Castrillo, E. The Frankfurt Museum für Moderne Kunst and a private *Archiv*: registration system for contemporary art. // *Modern Art: who cares?*, 1999, p 285
- ⁹⁵ Tegemist on äärmiselt põneva ning ajaloolises perspektiivis veidi kummalise väljaandega – umbes 10 cm paksune “telliskivi”, kus materjal on ilma igasuguse toimetamise ning omapoolse suhtumiseta publitseeritud.
- ⁹⁶ Gantzert-Castrillo, E. The Frankfurt Museum für Moderne Kunst and a private *Archiv*: registration system for contemporary art. // *Modern Art: who cares?*, 1999, pp 285
- ⁹⁷ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauro* (1985), No 1, S 20
- ⁹⁸ Seda kollektiooni arhiveeritakse praegu Shveitsi Kunstiteaduste Instituudis Zollikerstrasse 32, CH-8032 Zürich, ja see on avalikkusele kättesaadav
- ⁹⁹ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauro* (1985), No 1, S 21
- ¹⁰⁰ Ib., S 21
- ¹⁰¹ Weyer, C.; Heydenreich, G. From questionnaires to a checklist for dialogues. // *Modern art: who cares?*, 1999, p 385
- ¹⁰² hoiustatakse Restaurierungszentrumis Düsseldorfis: vt: Cornelia W., Gunnar H. // *Modern art. Who cares?*, 1999, p 387
- ¹⁰³ vt *Modern Art: Who Cares?*, 1999, pp 385-390
- ¹⁰⁴ vt *Modern Art: Who Cares?*, 1999, pp 391-399
- ¹⁰⁵ Peek, M.; Brokerhof, A. W. Proceedings. // *Modern Art: Who Cares?*, 1999, pp 389-390
- ¹⁰⁶ Macusi-Ungaro, C. Original intent: the artists’ voice. // *Modern Art: Who Cares?*, 1999, p 392
- ¹⁰⁷ Weyer, C; Heydenreich, G. Documentation and registration of artists’ materials and techniques. // *Modern Art: Who Cares?*, 1999, p 387
- ¹⁰⁸ Stebler, W. Technische Auskünfte von Künstlern. // *Maltechnik/Restauro* (1985), No 1, S 21
- ¹⁰⁹ Hummelen, Y.; Menke, N.; Petovic, D.; Sillé, D.; Scholte, T. Towards a method for artist’s interviews related to conservation problems of modern and contemporary art. // ICOM 12th Triennial Meeting, 1999, p 314
- ¹¹⁰ Ib., p 314
- ¹¹¹ SWOT – Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats.
- ¹¹² INCCA, Guide to good practice: artists’ interviews. SWOT analysis by Jo Crook, 1999-2002. // www.incca.org
- ¹¹³ vt www.incca.org
- ¹¹⁴ INCCA, Concept Scenario. Artists’ interviews, 1999. // www.incca.org
- ¹¹⁵ Hummelen, Y.; Menke, N.; Petovic, D.; Sillé, D.; Scholte, T. Towards a method for artist’s interviews related to conservation problems of modern and contemporary art. // ICOM 12th Triennial Meeting, 1999, pp 315-317
- ¹¹⁶ Hermens, E. Proceedings Group II. // *Modern Art: Who Cares*, 1999, p 399
- ¹¹⁷ www.incca.org
- ¹¹⁸ Leen, F. Should museums collect ephemeral art? // *Modern Art: Who cares?*, 1999, p 376
- ¹¹⁹ Ib., p 376

¹²⁰ Hermens, E. Proceedings group II. // Modern Art: Who Cares?, 1999, pp 398-399

¹²¹ Modern Art: Who Cares?, 1999, p 427

¹²² Ib.,p 124

¹²³ siiski on mitmed kaasaegse kunsti muuseumid valinud esimese ostuposiitika, st materjalikeskse lähenemise.

¹²⁴ Välja pakutud esialgse arengustrateegia loomisel olen konsulteerinud INCCA projekti juhi prof Tatja Scholtega; kiri (09.04.2004)

¹²⁵ For this master-thesis the term „contemporary art“ as opposed to „traditional art“ is used for all objects of artistic value composed of non-traditional materials and / or produced with non-traditional techniques. In Estonia non-traditional art practices were introduced only in the late 1960s with the generation of ANK, SOUP and VISARID; earlier, non-traditional materials and techniques were used occasionally without being part of the creative concept.

16. KASUTATUD KIRJANDUS:

A conversation with Ed Ruscha. // Conservation, The Getty Conservation Institute Newsletter (1998), vol 13, no 2, pp 10-12

Albano, Albert P. Reflections on painting, alchemy, nazism: Visiting with Anselm Kiefer. // Journal of the American Institute for Conservation (1999), vol 37, no 3, pp 348-361

Althöfer, Heinz. Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst. // Das Kunstwerk (1960), Heft 5-6/XIV, S 51-59

Althöfer, Heinz. Historical and ethical principles of restoration. // ICOM-CC 6th Triennial Meeting, Ottawa, 1981, pp 1-4

Althöfer, Heinz. Moderne Kunst: Handbuch der Konservierung. Düsseldorf: Schwann, 1980

Althöfer, Heinz. Restaurierung moderner Kunst. Das Dysseldorfer Symposion. Düsseldorf, 1977. // Maltechnik/Restauro (1977), Nr 3, S 115-117

Althöfer, Heinz; Schinzel, Hiltrud. Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen-Material-Technik. München: Verlag Georg D.W.Callwey, 1985

Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien Zeitgenössischer Künstler, Band 1. Hrg: Gantzert-Castrillo, Erich. Wiesbaden: Museum Wiesbaden Harlekin Art, 1979

Ballestrem, Agnes. Modern art, who cares? // Techne (1999), no 8, pp 5-6

Blok, Cor. Aristic craftsmanship in the age of impatience. // Looking through Paintings, Leiden, 1998, pp 501-519

Brandi, Cesare. Teoria del Restauro. Torino, 1977

Constantine, Mildred. Preserving the legacy of 20th-century art. // Conservation, The Getty Conservation Institute Newsletter (1998), vol 13, no 2, pp 4-9

Contemporary art: creation, curation, collection and conservation. IPCRA, 2002

Eesti Kultuurkapitali ostud. 2002 (CD-ROM)

Forder, Caroline. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III? // International Journal of Cultural Property (1994), vol 3, nr 1, pp 83-91

From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture. Editors: Heuman, Jackie. London: Archetype Publications, 1995

Gantzert-Castrillo, Erich. The archive of techniques and working materials used by contemporary artists. // WAAC Newsletter (1999), vol 21, no 2, pp 18-20

Harva, Kirsti; Nurminen, Siukku. Conservation – without limits. Shuttle diplomacy and consulting. // Conservation – without Limits. IIC Nordic Group XV Congress, Helsinki, Finland, 2000, pp 63-70

Heidegger, Martin. Kunstiteose algupära. Tallinn: Ilmamaa, 2002

Helme, Sirje; Kangilaski, Jaak. Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999

Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage / Editors: Price, Nicholas Stanley; Talley, M. Kirby Jr; Vaccaro, Alessandra Melucco . Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996

Hummelen, Ysbrand; Menke, Nathalie; Petovic, Daniela; Sillé, Dionne; Scholte, Tatjana. Towards a method for artist's interviews related to conservation problems of modern and contemporary art. // ICOM 12th Triennial Meeting, 1999, pp 312-317

-
- Hummelen, Ysbrand, „Who’s afraid of Red, Yellow and Blue III“, Barnett Newman. // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (1992), Jg 6, Heft 2, S 215-221
- Imhoff, Hans-Cristoph von. Tagungsbericht “Modern Art-Who Cares?” und der holländische Kontext. // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (1997), Jg 1, Heft 2, S 352-356
- Jokilehto, Jukka. A History of Architectural Conservation. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999
- ICOM Code of Ethics for Museums, 2002
- Lapin, Leonhard. Startinud kuuekümnendatel. // Kunst (1986), nr 1, lk16-22
- Maiste, Juhan. The Glass Bead Game in the topic of Classics. Baltic Identity and the Transport of Culture. // Cultural Traffic and Cultural Transformation around the Baltic Sea, 1450-1720. Scandinavian Journal of History (2003), vol 28, no 3/4, p 273-283
- Modern Art: The restoration and techniques of modern paper and paints. Editor: Fairbrass, Scheila; Hermans, Johan. Gainsborough, England: The United Kingdom Institute of Conservation, 1989
- Modern Art: Who cares? Editors: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé. Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- Modern Works, Modern Problems? Conference Papers. Editor: Richmond, Alison, 1994
- Mortality Immortality. The legacy of 20th-century art. Editor: Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999
- Schinzel, Hiltrud. Der restaurator und die Zeitgenössische Kunst. Im Gemischtwarenhandel von Materialien, Techniken, Theorien und Funktionen. // Restauro (2000), Nr 7, S 524-529
- Schinzel, Hiltrud. Moderne kunst: Ein gegenstand der Entsorgung? // Conservatie en Restauratie van Modrene en Actuele Kunst. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992, S 59-73
- Schinzel, Hiltrud. Restoration - a kaleidoscope through history. // Reversibility – does it exist?, London: British Museum, 1999, p 43-45
- Schinzel, Hiltrud. Touching Vision. Essays on Restoration Theory and the Perception of Art. Brüssel, 2004
- Schinzel, Hiltrud. Zerbrochene Eierschalen und eine deformierte Leinwand. Gedanken zur Konservierungspraxis zeitgenössischer Kunst. // Restauro (1999), No 3, S 190-194
- Sease, Catherine. Codes of ethics for conservation. // International Journal of Cultural Property (1998), vol 7, no 1, pp 98-115
- Stebler, Wilhelm. Technische Auskünfte von Künstlern. // Maltechnik / Restauro (1985), Jg 9, No 11, S 19-34
- Stoner, Joyce Hill. Ascertaining the artist’s intent through discussion, documentation and careful observation. // The International Journal of Museum Management and Curatorship (1985), no 4, pp 87-92
- Stoner, Joyce Hill. Collaboration with living artists: The Wyeths (a.k.a. the Pennsylvania Bruegels). // 12th Triennial Meeting Lyon (ICOM-CC) Postprints, 1999, pp 409-415
- Stoner, Joyce Hill. Erasing the Boundary between the Artist and the Conservator. // AIC Painting Speciality Group Postprints. Philadelphia, 2000, pp 1-6
- Teinkin, Ann. Strange fruit. // Conservation, The Getty Conservation Institute Newsletter (1998), vol 13, no 2, pp 14-15

Tradition and Innovation. Advances in Conservation. Editors: Roy, Ashok; Smith, Perry.
London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2000

Umpleby, Stephen. Determining the artist's intent in order to be able to conserve modern and contemporary art. // SSCR Journal, vol 14, no 1, 2003, pp 16-17

Wetering, Ernst van de; Wegen D.H.van. Roaming the stairs of the Tower of Babel. Efforts to expand interdisciplinary involvement in the theory of restoration. // 8th ICOM Triennial Meeting, Sydney, Australia, 1987, pp 561-565

www.incca.org

LISA 1.

KAASAEGSE KUNSTI KONSERVEERIMINE.

SELEKTEERITUD JA OSALISELT KOMMENTEERITUD BIBLIOGRAAFIA

* Eestis kättesaadavad publikatsioonid ja paljundatud materjalid **boldis** (asuvad märksõnade järgi süstematiseeritult EKA Restaureerimisteaduskonna raamatukogus).

** sisaldab temaatilist märksõnaregistrit.

RAAMATUD:

1. Touching Vision. Essays on restoration Theory and the Perception of Art.

Hiltrud Schinzel

2004, VUB Brussels University Press

Varem publitseeritud esseede kogumik, millest esimene osa puudutab kaasaegset kunsti ja kaasaegse kunsti konserveerimiste eetilisi ning filosoofilisi küsimusi.

EETIKA; TEOORIA; FILOSOFIA

2. Plastics in Art. History, Technology and Preservation.

Ed: The van Oosten, Yvonne Schashoua, Friederike Waenting

2002, München (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Band 15)

ISBN 3-935643-05-5

- **Plastics in Modern Art – Lydia Beerkens**
- Plastics: Consumer Goods or Precious Objects? The Development of Plastics and their Use in German Society – Friederike Waenting
- **Plastics in Arcives. History, Degradation and Preservation – Brenda Keneghan**
- The Training Program in the Conservation of Modern Art at the Stichting Restauratie Atelier Limburg
- Training in Conservation of Technical Objects at Fachhochschule für Technik und Wirtschaft in Berlin
- Testing Environmental Conditions for Storage for Celluloid Objects

PLASTIKUD

3. Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art. **2002**, Cambridge, Mass., USA. (A Conference Hosted by The Cambridge Arts Council, Cambridge, Massachusetts, October 26-28, 2001)

Ed: Hafthor Yngvason.

- **Temporality and Preservation: A Panel Discussion – P.Philipps, N.Pappas, E.Driscoll, C.Bowen**

PUBLIC ART

4. Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation. **2002**. Compiled by Claire Gogarty and Zoe Reid

IPCRA (Irish Professional Conservators' and Restorers' Association www.ipcra.org)

(Proceedings of Conference held at the Irish Museum of Modern Art 21st-22nd September 2001.)

- **Sisukord**
- **Protecting the Integrity of Impermanent art – N.McGuinne, P.McLean, C.Plunkett**

COPYRIGHT; ÕIGUSLIKUD KÜSIMUSED

5. TechArcheology. A Symposium on Installation Art Preservation. Journal of the American Institute for Conservation. **2001**/ vol.40/nr.3

– *dokumenteerimine.*

- Introduction - Mona Jimenez and Paul Messier
- Evolving exemplary Pluralism. Steve Mcqueen's *deadpan* and Eija-Liisa Ahtila's *Anne, Aki and God* – two case studies for conserving technology-based installation art – Michelle Hearn Bishop–

Artikkel rõhutab dokumenteerimise ja registreerimise rolli ning selle laiemat (ümber)defineerimist meedia ja (video)installatsioonikunsti puhul. Selleks peaks eeskujusid otsima teiste valdkondade dokumenteerimise-mudelitest, millest kaunite kunstide (fine arts) restaureerimise ja dokumenteerimise mudel on ilmselt kõige limiteeritum eeskuju, pigem tuleks vaadata filmi ja videokunsti maailma, arhitektuuri, arheoloogia, loodusteaduste, tehnika ja tööstusmuuseumite kollektsioonide, arhivaalse konserveerimise suunas ning nende eeskujul looma meediakunsti konserveerimise ja dokumenteerimise mudelid ja juhtnöörid.

- Dara Birnbaum's *Tiananmen Sqare Break-in Transmission*. A case study in the examination, documentation and preservation of a video-based installation. – Paul Messier
- **Towards guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art – William A.Real**

Artikkel pakub välja juhtnöörid (guidelines) ja standardid elektroonilisele tehnoloogiale baseeruvate meediakunsti teoste säilitamiseks.

(VIDEO)INSTALLATSIOON

- Techarcaelogy: works by James Coleman and Vito Acconti.- Timothy Vitale
- Developing Strategies for the conservation of Installations Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's *between cinema and Hard Place* - Pip Laurenson

MULTIMEEDIA; INSTALLATSIOON; VIDEOINSTALLATSIOON

6. Kunststoff als Werkstoff: Celluloid end Polyrethan-Weichschaum.Material-Eigenschaften-Erhaltung. Judith Bytzer; Kathrin Kessler. **2001**, München. (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Band 13)

- **sisukord**
PLASTIKUD

7. Monuments and the Millennium. Proceedings of a joint conference organized by English Heritage and the United Kingdom Institute for Conservation. **2001** English Heritage – *linnaruumis olevate monumentide, k.a kaasaegsete monumentide konserveerimine*. Abstrakt:...."if the essence of the monument is conceptual rather than material, then it is the concept that must be preserved. The materials themselves may be expendable or replacable"

8. The Impact of Modern Paints. Jo Crook and Tom Learner. Tate Gallery 2000

- **Modern Paints**
- **Methods of Examination**

SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID

Sellele järgneb kunstnike kaupa nende tehnikate kirjeldus, peamiselt Tate Gallery tööd – kunstnike eneste ning nende perekonna, konservaatorite jt intervjuude kaudu kogutud materjal.

INTERVJUEERIMINE

SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID

9. Identifying Suitable Approaches Used in the Treatment of Acrylic Paintings. A Census of Art Conservators on the Conservation of Acrylic Paintings. – Tracey Klein, Canada Queens University, Kingston – magistratöö **2000** (olemas ICCROMi raamatukogus) *Annab ülevaate akrüülidest ja kaasaegsetest pigmentidest; sellele järgneb 190 restauraatori küsitlus – millist meetodit on kasutatud akrüülmaali konserveerimisel. Erinevate pildikandjate kaupa lõuendist vineerin.*

SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID; SÜNTEETILISED PIGMENDID

10. **Modern Art: Who Cares?**

An interdisciplinary research project and an international symposium in the conservation of modern and contemporary art.

Hummeln, I. Sille, D
Amsterdam **1999**

Olemas EKA Restaureerimisteaduskonna raamatukogus.

- On the ageing of works of art – Jean-Christophe Ammann
- Working with artists in order to preserve original intent
- Original intent: the artist's voice – Carol Mancusi-Ungaro. **INTERVJUEERIMINE**
- Necessary dialogue” the artist as partner in conservation – Shelley Sturman. **INTERVJUEERIMINE**
- Registartion and reinstallation of installations
- Case studies in the conservation of contemporary installations – Cecilia Illa Malvey
- Installations and interpretations – Roland Groenenboom
- Proceedings – Ariadne Urlus
- Ethics and the theory of conservation of contemporary art
- “Reuse and recycling” new ways to concerve ephemeral art?
- Mixed media, mixed functions, mixed positions – Hiltrud Schinzel
- The precarious reconstruction of installations – Riet de Leew
- Electronic Media: rethinking the conservator's role. - D. Pullen; B. Otterbeck/ P.Balch.
Tehnikute rolli defineerimine – ehk peaks olema spetsiaalsed kursused (video)installatsioonide monteerijatele ja demonteerijatele –tehniku ja konservatori kohustuste/vastutuse piir.
Dokumenteerimise osakaal väga oluline, kõik mõõdetavad väärtused (alates helitugevusest) peavad olema dokumenteeritud. Tehniliselt on tänapäeval võimalik videokunsti dokumenteerida ka virtuaalse keskkonnana, mis asendaks juba installatsiooni, küsimus üksnes copy-right jms – kuidas kunstnikud ise suhtuks sellisesse dokumenteerimisviisi, mis asendaks tegelikult juba teose enese.
Teine võimalus on näha meediakunsti performance kunsti ekvivalendina, mis tähendaks sarnast dokumenteerimist - dokumentatsioon ise muutub tegelikuks kunstiteoseks, mida säilitatakse.
*Meediakunsti konservatori kohustused ja roll on ilmselt üldse kõige ähmasem-pigem interpreteerija (võrdlus dirigendiga) **MEEDIAKUNST***
- Painful decisions: philosophical considerations on a decision.making model – Renee van de Vall
- “Between fetish and score” the position of the curator of contemporary art – D.H.van Wegen
- Seminargroup – The conservation of modern art in Eastern Europe – Iwona Szmelter
- From Questionnaires to a checklist for dialogues – C.Weyer, G.Heydenreich - **INTERVJUEERIMINE**

11. **Mortality immortality? The legacy of 20-th century art.**

Corzo, M

1999, Los Angeles, Getty Conservation Institute

Olemas EKA Raamatukogus

TEOORIA; FILOSOOFIA

12. **Plastics. Collecting and Conserving.** Edited by Anita Quye and Colin Williamson
England, Edinburg 1999

- Plastics in Context
 - Landmarks in the History of Plastics - Colin Williamson
 - Defining Plastics – Michael Parker
- Collectables
 - Classic and Quirki – Sylvia Katz
 - Modern Art Sculpture Paintings
- Identifying Plastics
 - Physical Clues and Simple Analysis – Colin Williamson
 - Analytical Methods - Thea van Oosten
- **Caring for Plastics**
 - **Caring for Plastics at Home – John Morgan**
 - **Caring for Plastics in Museum, Galleries and Arcives**
 - **Plastics for Storage and Display – Scott Williams**

-
- **Conservation Research in the 1990s – Yvonne Shashoua**
 - Degradation
 - Degradation Signs
 - Degradation Causes
 - **Care Advice Summary**
PLASTIKUD
13. **Material Matters. The Conservation of Modern Sculpture.** Edited by Jackie Heuman. Tate Gallery, **1999**
Olemas EKA Restaureerimisteaduskonna raamatukogus.
VIDEOINSTALLATSIOON; MULTIMEEDIA
KAASAEAGNE SKULPTUUR
14. Conservation. The GCI (The Getty Conservation Institute) Newsletter. Vol.13. No.2/**1998**
(koik need artiklid ka Mortality, immoratlity konverentsivaljaandes publitseeritud, kuna see oli Getty Instituudi konverents)
- Preserving the Legacy of 20th Century Art, - Milterd Constantin
 - Seeing Things Age Is a Form of Beauty, A Conversation wit Ed Ruscha
 - The Conservation of 20th Century Art. Two case-studyies (Strande Fruit)– Scott, Kucera, Rendhal
- MORTALITY IMMORTALITY?**
15. From Marble to chocolate: the conservation of modern sculpture. Edited by Jackie Heuman
Tate Gallery conference, 18/20 September **1995**
- **Sisukord**
 - Degradation Studies of Cellulose Nitrate Plastics – R.Stewart, D.Littlejohn, R.Pethrick, N.Tennent, A.Quye
 - **Conservation of Modern Sculpture at the Stedelijk Museum, Amsterdam – Kees Herman Aben**
 - **Is Fluxus Fluxing and/or should it be Conserved? – Lynda A. Zycherman**
 - **Quiet Collaboration: The special Relationship Between Artists and Their Fabricators. – Donna Williams , Rosa Lowinger**
 - **An Opera for Milly Mudd: Artist Helen Chadwick in Conservation with Judith Collins – Helen Chadwick and Judith Collins**
 - **Sweetness and Blight: Conservation of Chocolate Works of Art – Glenn Wharton, Sharon D.Blank and J.Claire Dean**
KAASAEAGNE SKULPTUUR; KAASAEAGSE KUNSTI RESTUREERIMISE
AJALUGU; SÜMPOOSIUM
16. Plastics and Resin Compositions. Edited by W.G.Simpson. Cambridge, **1995**
PLASTIKUD
17. Modern Works, Modern Problems? Tate Gallery, London, 3-5 March **1994**
edited by Alison Richmond – *paber, kollaz, posterid.....*
PABER; KOLLAAŽ
18. Arte contemporanea. Conservazione e restauro. **1994**, Fiesole
Qolloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea, Prato, 4-5 novembre 1994
- **sisukord**
19. Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain. **1994**, France
Colloque 10-12 decembre 1992
20. Saving the twentieth Century: the Conservation of Modern Materials.
Symposium 15-20 sept 1991
Canada **1993**
The Condition Survey of Sound Recordings at the National Library of Canada. Implications for Conservation. Jan Michaels
- **Plastics in the Science Museum, London: A Curator View – Susan Mossmann**
 - **Membership and Aims of the Plastics Historical Society - John Morgan**

- **A Joint Project on the Conservation of Plastics by The Conservation Unit and the Plastics Historical Society – John Morgan**
 - **Rubber: Its History, Composition and Prospects for Conservation - M.J.R.Loadman**
 - **Ardil: The Disappearing Fibre? – Mary M.Brooks**
 - **Plastic Found in Archives - Alan Calmes**
 - **Changes in Polymeric Materials with Time – David M. Wiles**
 - **The Physical Aging of Polymeric Materials – C.W.McGlinchey**
 - **Composition Implications of Plastic Artifacts: A Survey of Additives and Their Effects on the Longevity of Plastics – R.Scott Williams**
 - **The Nature and Origin of Surface Veneer Checking in Plywood – Mark D. Minor. VINEER**
 - **Deterioration of Cellulose Nitrate Sculptures Made by Gabo and Pevsner – M.Derrick, D.Stulik. PLASTIKUD**
 - **A.W.McCurdy's Developing Tank: Degradation of an Early Plastic – R.D.Stevenson PLASTIKUD**
 - **Treatment of 20-th Century Rubberized Multimedia Costume> Conservation of Mary Quant Raincoat (ca.1967) – Clare Stoughton- KUMM**
 - **Conservation of Paintings on Delaminated Plywood Supports – Donald C.Williams VINEER**
 - **Chicken Bones and Cardboard: The Conservation of a Collection of Eugene Von Bruenchenhein's Art – Anton Rajer 2.....**
 - **Ensuring a Future for Our Present High-Tech Past> Lessons from the ENIAC for the Conservation of Major Electronic Technology – Jon Eklund , Beth Rickwine MULTIMEEDIA. ELEKTROONILINE KUNST**
 - **Modern Metals in Museum Collections – Lorna R Green, David Thickett MOODSAD METALLID**
 - **Labelling Plastic Artefacts – Julia Fenn - PLASTIKUD**
 - **A Field Trial for the Use of Ageless in the Preservation of Rubber in Museum Collections – Y. Shashoua; S. Thomsen**
 - **The discoloration of Acrylic Dispersion Media – J.Hamm; B.Gavett;M.Golden; J.Hayes..... - SÜNTEETILINE MAALIMEEDIUM**
 - **Practical Pitfalls in the Identification of Plastics – Helen C.Coxon PLASTIKUD**
 - **The Identification and Characterization of Acrylic Emulsion Paint Media – C.Stringari; E.Pratt SÜNTEETILINE MAALIMEEDIUM
TEHNILINE INFORMATSIOON
KAASAEGSE KUNSTI RESTUREERIMISE AJALUGU; SÜMPOOSIUM**
21. Conservare l'arte contemporanea. 1992 Firenze
La conservazione e il restauro oggi. Dalla manualita artigiana alla ricerca pluridisciplinare. Konverents Ferrara's 26-29 settembre 1991 a cura di Lidia Righi
XXI 303
22. Conservatie en Restauratie van Moderne en Actuele Kunst. Een interdisciplinair gebeuren. 1992, Gent. Editor: Prof.dr. Claire Van Damme
• **Moderne kunst: Ein Gegenstand der Entsorgung?** – Hiltrud Schinzel
23. Conservation of Plastics. An Introduction. John Morgan 1991 – *lühülevaade plastikutest ja vastav terminoloogia.*
PLASTIKUD
24. Conservation and Contemporary Art, IV, Summary of Workshop 4-5 June 1990 (Frederick R.Weisman Art Foundation) 1991, Los Angeles – *workshop, kus restauraatorid ja kunstnikud arutlesid teemal, kes peaks vastutama kunstiteoste säilimise üle, kas restauraator või kunstnik.*
25. Modern Organic Materials. Preprints of meeting, Edinburgh, 1988
• An Introduction to polymer Chemistry relevant to Plastic Collections – Norman H.Tennent
• Degradation of Polymeric Materials – J.S.Crighton

- History of Industrial Research and Development in Polymers – J.P.Candlin
- 125 Years of Innovation – Members of Plastics Historical Society
- Simple Methods of Identifying Plastics – Susan Mossman
- The Identification of Modern Polymer Systems using FTIR – Graham Martin
- Cellulose Acetate deterioration in the Sculptures of Naum Gabo – Derek Pullen & Jackie Heuman
- Cellulose Acetate: an Archival Polymer falls apart – Edge, Allen, Jewitt, Appleyard, Horie
- An Investigation into the Deterioration and Stabilization of Nitrocellulose in Museum Collections – L.Green, S.Bradley
- The Blue, Violet and Green Modern Synthetic Organic Pigments of 20th Century used as Artists Pigments – M.de Keijzer **SÜNTEETILISED PIGMENDID**
- The Effect of Solvents on Four Plastics found in Museum Collections: a treatment dilemma – Don Sale
- Practical Answers to Plastic Problems – S.Blank
- The Treatment of Social History Objects made of Natural Rubber – C.Allington
- The Deterioration & Preservation of Rubber in Museums: a Literature Review and Survey of the British Museum's Collections – M.Mccord, V.Daniels
- Rubber: the Problem that becomes Solution – S.L.Maltby

PLASTIKUD

26. **Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen – Material – Technik.** Heinz Althöfer in Zusammenarbeit mit Hiltrud Schinzel usw. **1985**, München. (**paljundatud teoreetilised osad**) **ALTHÖFER**

27. International Symposium on the Conservation of Contemporary Art. 7-12 July **1980**, National Museum of Canada, Ottawa.

Sellest konverentsist ilmunud üksnes abstraktid, postprindid puuduvad

- I osa – Abstracts (**sisukord paljundatud**)
- II osa – Interviews with nine contemporary Artists

INTERVJUEERIMINE

KAASAEGSE KUNSTI RESTUREERIMISE AJALUGU; SÜMPOOSIUM

28. **Moderne Kunst. Handbuch der Konservierung.** **1980** Düsseldorf, Schwann – Heinz Althöfer

29. **Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler.** Herausgegeben von Erich Gantzert-Castrillo, Band 1, **1979**, Museum Wiesbaden. (reprint 1996) – *üks esimesi algatusi (publitseeritud kujul) hakata looma kaasaegse kunsti andmepanka – sisaldab peamiselt kunstnike poolt täidetud küsitluslehti kasutatud tehnikate ja materjalide kohta (138 kunstnikku, saksa keeleruumist).*

INTERVJUEERIMINE; DOKUMENTEERIMINE; ANDMEBAASID

30. Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Sümposion 1977. **1977**, Düsseldorf

- **Sisukord**
- Arbeitsprogramm für die Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst – H.Althöfer
- Zwei theoretische Aspekte zur Restaurierung moderner Kunst – H.Schinzel
- Literaturhinweise zum Thema "Restaurierung moderner Kunst" – U.Peter

KAASAEGSE KUNSTI RESTUREERIMISE AJALUGU; SÜMPOOSIUM

ARTIKLID

1. SSCR Journal. Vol. 14 No.1, **2003**

- **Determining the Artist's Intent in Order to be Able to conserve Modern and Contemporary Art. Umpleby, Stephen**

2. Conservation. The Getty Conservation Institute Newsletter. Vol. 17. No 3, **2002**

- Modern Science and Contemporary Paintings. Preserving an evolving legacy. Schilling, M; Lake, S; Steele, E; Quillen Lomax, S –

Vanade maalide materjalide hulk oli suhteliselt piiratud. Tänapäeval ei ole kunstnikud piiratud traditsiooniliste materjalidega, vaid võivad valida ka tohutu hulga kommertsmeediumite hulgast – akrüülid, nitrotselluloosid, alküüdid, samuti lõputu rida sünteetilisi pigmente. Artikkel räägib sellest, kuidas kaasaegseid meediume defineerida, kui isegi ühe tootenime raames muutub koostis mõne aasta jooksul. Selleks kogutakse produkti kirjeldused (kas müüjatelt või otse tootjatelt) konserveerimiskeskustesse, näiteks Getty Instituudis on palju sellelaadset materjali.

Teiseks väärtuslikuks materjaliks konserveerimistööde juurs on kunstnike poolt kasutatud materjalide arhiivid (andmebaasid) - sellised arhiivid materjalide kohta on Yale Universitys, Tate's, The Netherland Institute for Cultural Heritage (ICN) ja National Gallery of Art, Washington. Neil on tohutud kogud pigmente, värve, lakke jm meediume, mida uurijad saavad kasutada.

Kolmas põhiallikas – intervjuud kunstnikega.

SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID

- Time and Change. A Discussion about the Conservation of Modern and Contemporary Art –

diskussioonist võtavad osa Jim Coddington (MoMa), Carol Mancusi-Ungaro (Whitney Museum of American Art), Kirk Varnedoe, New Jersey; Jeffry Levin küsitleja rollis

Kas on väga suur erinevus kaasaegse ja vana kunsti restoreerimises? – materjali tasandil ilmselt küll, aga võibolla mitte niivõrd ülesande püstituses.

Kui palju peaks konservaator sekkuma kunstniku materjalivalikusse või viib see sekkumiseni kunstniku kreatiivsusesse? – Carol Mancusi-Ungaro: kunstnik peaks ikka kasutama materjale omal vabal valikul, konservaator peaks aga mõistma kuidas ja miks ta seda teeb ning üritama säilitada nende sõnumit.

Kõik vestlusringis osalejad on nõus sellega, et kunstnikele nõu andmine, kui see neid huvitab, on väga positiivne ja hilisemaid võimalikke restaureerimisprobleeme ennetav.

Kuidas selgitada või anda nõu kunstnikele? Üks mõte – kunstikoolides peaks olema vastav restauraatori-konservaatori kursus sellest, mis, miks ja kuidas on juhtunud mõnede kaasaegsete gurude töödega.

Küsimus efemeersete materjalide kohta? Arutlus teemal, mis on efemeersed materjalid, efemeersust võib näha väga erineval astmel. Aga kui ikka töö on mõeldud efemeersena, näiteks šokolaadist skulptuur, siis efemeersus ongi kunstniku idee ning seda peab ka respektima.

Küsimus case'st, kui efemeersetest materjalidest tehtud kunstiobjekt muutub sel määral, et kunstnik ei taha teda enam sellisel kujul oma tööna eksponeerida ja on nõus ära parandama, mis siis saab? –

Vastus: loomulikult üheselt pole see lubatud, sest selge on see, et nii sünnib uus kunstiteos, aga "see sõltub...", nagu on klassikaline konservaatori vastus – kas on siis parem tulevastele põlvetele seda teost mitte kunagi enam näidata või säilitada sama kunstniku uuendatud töö. See kõik sõltub teose eesmärgist.

Küsimus: näib, nagu te räägiksite peamiselt sellest kui raske luua mingeid kindlaid reegleid; iga teost peab võtma individuaalselt ja väärtustama seda, mis te arvate olevat olnud kunstniku sõnum. Aga kunstniku idee 27 aastast ei pruugi kokku langeda sellega, mist ta mõtleb 50 või 70 aastast?

Siis rõhutavad veel kõik võimalikult täpse dokumenteerimise vajadust – see on see, mida kaasaegne tehnoloogia meile peamiselt võimaldab. Ei pea dokumenteerima ainult seda, mis ma tegin vaid ka seda mida ma ei teinud.

TEOORIA; FILOSOOFIA

- Modern Paints. A New Collaborative Research Project – Thomas Learner, Michael Schilling, Rene de la Rie –

Kaasaegsete maalimeediumite uurimine – meil pole piisavat ajalist distantsi, et näha aja toimet, seetõttu on vajalikud kõikvõimalikud analüüsid. Uus ühistöö projekt selles vallas – Tate Gallery Londonis, Getty Instituut ja National Gallery of Art in Washington. Kolm peamist uurimissuunda – kaasaegsete maalide puhastamine, keemilised analüüsid ja füüsikaline karakteriseering.

SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID

3. 13th Triennial Meeting ICOM Committee for Conservation Rio de Janeiro 22-27 September 2002.. Vol I, II

- Cracking the "matter paintings" of Antoni Tapies: the role of artistic intent, deterioration and underlying mechanical causes – I.Civil; S.Michalski; A.Murray –

-
- kirjeldab A.Tapias tööde nn matter painting'te (paks tekstuurne maalingukiht, mis on saavutatud liiva või purustatud marmorisegamisega õlibaasil alküüdlakki) krakleeliike.*
EBATRADISTSIOONILISED MAALIMEEDIUMID
- Deterioration and conservation of plasticized poly (vinyl chloride) PVC objects – Y.Shashoua
PLASTIKUD
4. Contributions to Conservation. Editors: Jaap A Mosk, Norman H Tennent. ICN (Research in Conservation at the Netherlands Institute for Cultural Heritage), **2002**
- **The History of modern synthetic inorganic and organic artists' pigments – Matthijs de Keijzer**
SÜNTEETILISED PIGMENDID
 - **A survey of problems with “early” plastics – Thea B.van Oosten**
PLASTIKUD
5. The Picture Restorer. Nr 22 / **2002**
19th October 2001
- **The Impact of Modern paints – Tom Learner**
SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID
6. Restaurio, No 8/ 2002
- Unsichtbare Restaurierung, lesbares Kunstwerk: wie lasst sich ein Kompromiss finden? – Hiltrud Schinzel
7. ZKK (Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung). 15 Jahrgang. **2001**. Heft 2
- Untersuchung und Restaurierung einer Kleinplastik von Niki de Saint Phalle - Gabriel Englisch, Christoph Herm
 - Die Latex-Skulpturen der deutsch-amerikanischen Künstlerin Eva Hesse (1936-70) – Martin Langer – *artikkel lateksi, naturaalse kautšuki jt materjalide ajaloost, terminoloogias ning lateks/kautšuk-objektide restaureerimisest. Sisaldab ka väga head bibliograafiat lateksi ja kautšuki uurimisest, samuti asutuste nimekirja, kes vastavate uurimustega tegelevad ja infot evivad.*
PLASTIKUD
8. Moving Image (the journal of the association of moving image archivists), **2001**
- **Digital Preservation of Moving Image Material?** – Howard Besser.
MULTIMEEDIA
9. AICCM National Newsletter. No 78/**2001**
- A Contemporary Casualty: Rummana Hussain's *a Space for Healing* – Pagliarino, A – case-study: *tegemist on suuremõõtmelise installatsiooniga, mis koosneb hulgast detailidest, sellega seotud probleemidest, kuidas seda saadeti ja pakiti.....*
INSTALLATSIOON
10. Conservation without limits: shuttle diplomacy and consulting.
Harva, K Nurminen, S
IIC Nordic Group XV congress, August 2000 (23-36 August 2000 Helsinki)
Helsinki **2000**
- **Shuttle diplomacy and consulting** – Kirsti Harva, Siukku Nurminen (Kiasma)
MUUSEUM; MUUSEUMIPOLIITIKA
11. Tradition and Innovation – Melbourne Congress 10-14 October **2000** – edited by Ashok Roy, Perry Smith
- **Infrared Imaging of 20th Century Works of Art** – James Coddington, Suzanne Siano
 - **Conservation and the Preservation of Scientific and Industrial Collections** – Hazel Newey
 - **Saving the New Generation for the next Generation: Traditional Approaches and radical Solution in the Conservation of large painted sculpture of 1960s** – Melaine Rolfe, Lyndsey Morgan, Tom Learner

-
12. The Conservator, No 24/2000
- **A Review of Synthetic Binding Media in Twentieth-Century Paints – Tom Learner**
SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID
13. Restauro. No 7/2000
- **Der Restaurator und die zeitgenössische Kunst. Im Gemischtwarenhandel von Materialien, Techniken, Theorien und Funktionen – H. Schinzel**
TEOORIA; FILOSOOFIA
14. AIC Paintings Specialty Group Postprints. Philadelphia, 2000 X D 247
- **Erasing the Boundary between the Artist and the Conservator – Dr. Joyce Hill Stoner**
INTERVJUEERIMINE; KUNSTNIKU ROLL – *interviuv läbi viimine kahe Ameerika kunstnikuga: Andrew Wyeth ja Jamie Wyeth*
15. AIC Objects Specialty Group Postprints. Volume 6 1999
- Corrosion Intercept Tent Packing and Handling System for Donald Judd's Brass and Copper Sculptures: Experiences with Packing and Handling Methods – Eleonora Nagy
16. Restauro 3/1999 Mai/juni
- **Zerbrochene Eierschalen und eine deformierte Leinwand - Hiltrud Schinzel.**
TEOORIA; FILOSOOFIA
17. WAAC Newsletter, May 1999, Vol.21, No 2
- **The Arcive of Techniques and Working Materials Used by Contemporary Artists – Erich Gantzert-Castrillo** (Frankfurt am Maini Moodse Kunsti Muuseumi pearestauraator)
DOKUMENTEERIMINE. ANDMEBAASID INTERVJUEERIMINE
- *artikkel räägib andmebaasist, mida hakati autori eestvedamisel koostama 1970ndatel, Vol 1 publitseeriti 1979 - arhiiv asub füüsilisel kujul Offenbach am Main's.*
18. 12th Triennial Meeting ICOM Committee for Conservation Lyon 29 August-3 September 1999. Vol 1
- Preliminary results of a research project exploring local treatments of cupped cracks in contemporary paintings – Mary Piper Hough; Stefan Michalski – *katsetati 14 erinevat meetodit kaasegsete akrüülkrundil õlimaalide krakleede maha asetamiseks, millest 3 andsid rahuldava tulemuse.*
 - A Survey of red and yellow modern synthetic organic artist's pigments discovered in the 20th century and used in oil colours – M.de Keijzer.
SÜNTEETILISED PIGMENDID
 - **Towards a method for artist's interviews related to conservation problems of modern and contemporary art – Hummelen, Y; Menke,N; Petovic,D; Sille,D; Scolte,T**
INTERVJUEERIMINE
 - **Collaboration with Living artist: The Wyeth (a.k.a.the Pennsylvania Bruegels) – Joyce Hill Stoner**
INTERVJUEERIMINE; KUSNTNIKU ROLL
19. Journal of the American Institute for Conservation. 1999/ vol.38 /nr.3
- **The Wayward paper object: artist's intent, technical analysis, and treatment of a 1966 Robert Rauschenberg Diptych – Ann M. Baldwin**
PLASTIKUD; TEIP
20. ZKK (Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung). 13 Jahrgang. 1999 .Heft 1
- **Wellpappe, Selbstklebeband, Filtstifttinte – Die Standardmodelle von A.R.Penck – Isabella Thieme-Hess**
PLASTIKUD; TEIP

-
- Vom Umgang mit Hochspannungs-Leuchtrohren an Kunstobjekten – am Beispiel von Bruce Nauman, Joseph Kosuth und Mario Merz – Katja van Wetten – *Valgustorude restaureerimisest*
21. Reversibility – Does it Exist? Edited by Oddy, A; Carroll, S
The Trustees of British Museum, **1999**
- *Back to Plastics – Yvonne Shashoua – jutt plastikute, PVC jms aktiivsest ja preventatiivsest konserveerimisprotsessist, plastikute puhastamisest, plastikute hoiustamisest*
PLASTIKUD
 - *Plastic Surgery: Conservation Treatments for Flexible polyurethane foams: from face-lift to donating the corpse to science – Thea van Oosten – polüretaanist kunstiteoste säilitamine, valguse, temperatuuri, kemikaalide mõju neile ja 4 case-studyt*
PLASTIKUD
 - **Restoration – A Kaleidoscope through History** – Hiltrud Schinzel – *restaureerimise tagasipööratavuse idee on paradoks. Mõistes, et reversiilsus on Utoopia, peame me seda siiski võtma väga tõsiselt ja käituma selle juhiste ja reeglite kohaselt. Ja samas ei tohi me unustada, et see on illusion. Artikkel räägib ka tagasipööratavuse paradigmast kaasaegse kunsti puhul, originaali ja ajaloolise substantsi kordumatusest ja üldiselt ajaloolisest väärtusest (materiaalses mõttes) kaasaegse kunsti võtmes.*
RESTAUREERIMISE AJALUGU
22. Hommage a Paolo Cadornin. L'Amour de l'Art. Edtors: Hermanes, T-A; von Imhoff, H-C; Veillon, M **1999**, Milano
- **Schrott, Müll und Rostskulpturen – Althöfer, H**
 - *Technische Funktion und "ästhetische Maxime" – Berkes, P; Jensen, A – Bruce Naumani valgustoruga töö restaureerimisest Baseli Kunstmuseumis – sellega seoses uuritud fluoressensslampide ajalugu üldiselt ja laiemalt originaali, selle asendamise ja üldse sellelaadsete objektide konserveerimist filosoofilisel ja eetilisel tasandil.*
23. The Book and Paper Group Annual. Vol.18/**1999**, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC)
- *The Conservation of Contemporary Collage – Alison Norton – case study John Walkeri kollaaži konserveerimisest*
KOLLAAŽ
24. Journal of the American Institute for Conservation. **1998**/ vol.37 /nr.3
- **Beyond the Material: Idea, Concept, Process, and their Function in the Conservation of the conceptual Art of Mike Parr – Sloggett, R** –*kontseptuaalne kunstiteos on restauraatoritele suureks probleemiks. Selle restaureerimise otsuse aluseks ei saa võtta materjali degradeerumist; materjalist lähtuvad otsused võivad olla ebarelevantsed töö terviku seisukohalt. Pigem peavad selliste tööde konserveerimisotsused kasvama välja teose intellektuaalsuse ja filosoofia korralikust mõistmisest. See artikkel ongi Mike Parri kontseptuaalsete teoste konserveerimise case studie'd. Restaureerimiskontseptsioon sündis pika diskussiooni käigus kunstnikuga. Artikkel räägib ka kunstniku rollist ja restauraatori vastutusest.*
KONTSEPTUAALNE KUNST
 - **Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer – A.P. Albano** – *A Kieferi tööde restaureerimisest - kunstniku roll ja kunstniku interviueerimise tähtsus.*
INTERVJUEERIMINE
25. Looking through Paintings. **1998**, Leiden
- **Artistic Craftsmanship in the Age of Impatience, C. Blok**
TEOORIA, FILOSOOFIA
26. Sculpture Conservation. Preservation or Interference? Edited by Phillip Lindley **1997**, England

- **Preservation or Desegration? The Legal position of the Restorer – R.Fry – kes otsustab kaasaegse kunsti restaureerimiseetika ja moraali üle, kas restauraator, kunstnik, publik, omanik....?**
KONSERVAATORI ROLL; EETIKA
27. WAAC (Western Association for Art Conservation) Newsletter. Vol. 19. No 3, sept 1997
- **An Institutional Approach to the Collections Care of Electronic Art – Graham, J; Sterrett, J – elektoonilise kunsti ja videoinstallatsioonide restaureerimisest**
MULTIMEEDIA; ELEKTROONILINE KUNST
28. AIC Paintings Specialty Group Postprints. California, 1997
- Conservation in the treatment of Jackson Pollock's number 7, 1951 – Krueger, J – case study *alküüd-emailvärvidega teostatud lõuendmaali restaureerimisest*
SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID; ALKÜÜDID
 - Conservation of a heavy weight: The Rose by Jay DeFEO – Caldararo, Rockwell, Rosenthal, - *ühe maailma raskekaalulisema õlimaali restaureerimisest*
29. ZKK 1997/2
- Tagungsbericht "Modern art – Who cares?" und der holländische Kontext. Symposium Amsterdam 8-10 September 1997 – Hans-Christoph von Imhoff
MODERN ART. WHO CARES?
30. The Book and Paper Group Annual. Vol.15/1996, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC)
- A technical Investigation of Joan Miro's Collages of the 1920s – Mosier, E, Umland, A – *kollaažide restaureerimisest, aga pigem paberikonservaatori seisukohalt.*
KOLLAAŽ
31. Studia I Materialy. Tom.VI, 1996, Krakow
Symposium – Conservation of Modern Art, Copenhagen, 6-8 July, 1994:
- **Conservation Issues in Contemporary art. Identification of Artist's Intetnt as a Critical Step to a Successful Conservation – Aneta Zebala**
 - **The History and Characteristics of the Faculty of Art Conservation and Restoration of the Academy of Fine Arts in Cracow – I.Pluska, M.G.Rogoz**
 - **Hygroscopic Properties of some Materials Used in Modern Paintings. A Preliminary Study -**
 - **Aesthetic Issues in Restoration of Contemporary Paintings – Stefanski, A**
32. Resins. Ancient and Modern. Preprints of the Conference, Aberdeen, 1995
- An Evaluation of Six Adhesives for Repairing Poly(methyl methacrylate) objects and Sculpture: changes in tensile strength and colour after accelerated ageing – Don Sale
 - Plastics: modern resins with ageing problems – Yvonne Shashoua & Clare Ward
 - Thermal studies on Ancient and Modern Rubber: environmental information contained in crystallized rubber – Mary T.Baker –
 - **The analysis of Synthetic Resins Found in 20th c paint media – Tom Learner – artikkel kaasaegsetest sünteetilistest vaikudest – akrüülid, polüvinüülatsetaat (PVA), polüüksüloolheksanoon (nn Ketone): kasutatud kunstnike värvides sideainena või maalilakkidena; samuti alküüdid, tselluloosnitraat, polüretaanid, epoksiidid, silikoonid: vaigud, mida kunstnikud kasutavad oma teostes, kuid mis pole toodetud kunstitarvetena Nende uute vaikude uurimiseks ei sobi enam vanad meetodid ja autor kirjeldabki kahte uut võimalust nende uurimiseks ja analüüsimiseks – Py-GC-MS – pyrolysis-gas chromatography-mass spectrometry ja FTIR – Fourier-transform infrared spectroscopy.**
SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID
 - Lifetime Predictions for Polyethane –Based Recording Media Binders: determination of the "shelf-life of videotape collections" – Mary T. Baker
Uurimus magneetiliste meediate (video- ja audiolindid) restaureerimisest ja degradeerumisest – kõige suurem oht on vananemine oksüdatsiooni ja hüdroolüüsi tõttu. Uurimus vananemisprotsessist – millal peaks tegema video ja audiolintide kogust koopia?
MULTIMEEDIA; VIDEO

-
33. ZKK No1, 1995
- **Acrylharzkünstlerfarben. Studien zu einem Malmaterial des 20. Jahrhunderts – D.Simmert**
SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID; AKRÜÜL
34. Loss Compensation Symposium Postprints, WAAC Annual Meeting 1993, 1994
WAAC
- **Dilemmas of Compensation in Contemporary Art - Tatyana M. Thompson**
35. Restauro No 6, 1994 (Per Allemagne 2 bis)
- **Vandalismus in der modernen Kunst – H.Althöfer**
36. International journal of cultural property, Vol.3, n.1, 1994
- **Who's afraid of red, yellow and blue III? – Forder, Caroline**
KAASAEGSE KUNSTI RESTUREERIMISE AJALUGU; CASE-STUDY
37. 4. Internationale Konferenz Zerstörungsfreie Untersuchungen an Kunst- und Kulturgütern. Berlin 3-8 Oktober 1994
- **Röntegenanalyse der modernen Kunst – H.Althöfer**
38. Restauro 1993 / no 5.
- **Neue Patina. Überlegungen zur Restaurierung der Werke von Joseph Beuys – Cornelia Weyer**
39. ZKK, Jg 6, Heft 2, 1992
- **“Who's afraid of red, yellow and blue III”, Barnett Newman – Hummelen, Ijsbrand**
KAASAEGSE KUNSTI RESTUREERIMISE AJALUGU; CASE-STUDY
40. Materials Issues in Art and Archeology III, symposium held April 27 – May 1, 1992, San Francisco, California; Material Research Society Symposium Proceedings. Vol. 267
- **The Effects of Temperature and Relative Humidity on the Mechanical Properties of Modern Painting Materials – J.D. Erlebacher; E.Brown; M.F.Mecklenburg; C.S.Tumosa**
SÜNTEETILISED MAALIMEEDIUMID
41. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie. 14/1992
- **The Autonomy of Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts – Ernst van de Wetering**
EETIKA
42. Cleaning, Retouching and Coatings. Technology and Practice for Easel Paintings and Polychrome Sculpture. Brussels Congress 3-7 September 1990
- **Blanching of Unvarnished Modern Paintings: A case study on Paintings by Serge Poliakoff – J.Koller, A.Burmester**
KAASAEGNE MAAL
43. 9th Triennial Meeting Dresden, Germany Democratic Republic 26-31 August 1990
- **A Brief Survey of the Synthetic Inorganic Artists Pigments Discovered in the 20th Century – Matthijs de Keijzer**
SÜNTEETILISED PIGMENDID
 - **Microchemical Analysis on Synthetic Organic Artists' pigments Discovered in the 20th Century - Matthijs de Keijzer**
SÜNTEETILISED PIGMENDID
44. Modern Art: The Restoration and techniques of modern paper and paints / conference, Museum of London, 22 May 1989
- **The colorful 20th century – Mathijs de Kijzer**
SÜNTEETILISED PIGMENDID

- **Modern Day Artists Colours – Alan French**
SÜNTEETILISED PIGMENDID
 - **Collage and other Novel Uses of Paper in 20th Century Art – Roy A.Perry**
KOLLAAŽ
45. The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works –Preprints of 16th annual meeting, New Orleans, 1988
- **Art in Transition – Albert Albano**
EETIKA
46. The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works –Preprints of 15th annual meeting, Vancouver, 1987
- **Change of art or Change of Artist: A Question of Ethics in the Conservation of Contemporary Art – D.Domergue, R.Lowinger, D.Menveg – case study**
47. Maltechnik/Restauro, 1985, Jg.91, no 1
- **Technische Auskünfte von Künstlern - Wilhelm Stebler - Muuhulgas sisaldab ka intervjuusid 7 šveitsi kunstnikuga ning põhjendab kunstnikelt saadava informatsiooni kasulikkust ning väärinterpreteerimise ohte.**
INTERVJUEERIMINE; ANDMEBAASID; KAASAEGSE KUNSTI RESTAUREERIMISE AJALUGU
48. ICOM Committee for Conservation 7th Triennial Meeting, Copenhagen 10-14 September 1984
- **A data file on artists' techniques cogent to conservators – Joyce Hill Stoner**
INTERVJUEERIMINE.
 - **The Complementary Aspect of Restoration – H. Althöfer**
EETIKA
49. ICOM Committee for Conservation 6th Triennial Meeting, Ottawa 21/25 September 1981
- **Documenting Contemporary Art Collections: A Survey. Karen weiss , Joyce Hill Stoner**
kirjeldab kaasaegse kunsti dokumenteerimise olukorda 80ndate alguses.
EETIKA; DOKUMENTEERIMINE
 - **Historical and Ethical Principles of Restoratin – Heinz Althöfer**
EETIKA
50. Maltechnik/Restauro, 1976/3,4; 1977/1,2,3
- **Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte. Forsetzung 1-5– H. Althöfer**
*Artikkel räägib kordumatus ja originaalsuse/originaali küsimusest tehnilise reprodutseerimise ajastul (Benjamin). "Restaureerimine on üksnes võimalik pideva enesekriitikana" – kunsti enese konseptsioon on traditsioonilisest lähenemisest niivõrd eemaldunud (ready-made; Warholi "Jedermannkreativität") ja igasugusest kordumatus ja originaali ideest lahti ütelnud, eitades kunstniku kui ainukordse geeniuse idéed. Kunst kui idée, maailmavaate, poliitilise manifesti või filosoofia väljendus – was ist da konservierbar, restaurierbar?
Ikka ja jälle kerkib kaasaegse kunsti puhul üles küsimus, kas maal puhastamise asemel ei oleks kaasaegse kunsti puhul õigustatum selle totaalne uuesti maalimine? Eriti puudutab see monokroomseid pilte...selline lähenemine võib viia autentsuse hävimiseni, kui seda ei tee kunstnik.
Räägib eat-art objektidest, peamiselt šokolaadist valmistatud töödest – kas ideoloogiliselt oleks üldse õigustatud selliste tööde konserveerimine, isegi kui see on tehniliselt võimalik? Igal juhul ohustab see kunstniku sõnumit....teisalt aga peaks mõned sellised objektid tingimata dokumendina säilitama.*
ALTHÖFER
51. Museum News, 1960, Vol.38 / No.5
- **Conservation of Contemporary Art, C.Keck.**

-
52. Das Kunstwerk, 1960 nov/dec. Heft 5-6 / XIV.
- **Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst, H.Althöfer**

LISA 2.

OLULISEMAD KAASAEGSE KONSERVEERIMISE TEMAATIKAT KÄSITLEVAD KONVERENTSID.

Kuna peamiselt koondub olulisem kaasaegse kunsti konserveerimist puudutav informatsioon ning tulevikku suunatud otsused konverentside publikatsioonidesse, on alljärgnevalt kronoloogiliselt üles loetletud need konverentsid, millel on olnud peamine roll kas sündmuse või publikatsiooni näol:

1977 - Das Düsseldorfer Sümposion 1977. (18-19 apr)

Toimumispaik: Restaurierungszentrum Düsseldorf

Publikatsioon: Restaurierung moderner Kunst. Das Dysseldorfer Symposion 1977.

Herausgeber: Heinz Althöfer

Üks esimesi suuremaid kaasaegse kunsti konserveerimisprobleemide ja filosoofiaga tegelevaid sümposiume, mille algataja oli Heinz Althöfer (sel ajal Düsseldorfis Restaureerimiskeskuse direktor).

1980 International Symposium on the Conservation of Contemporary Art

Toimumispaik: National Gallery, Canada

Publikatsioon: International Symposium on the Conservation of Contemporary Art. 7-12 July 1980, National Museum of Canada, Ottawa.

Sellest konverentsist publitseeritud üksnes abstraktid, postprindid puuduvad.

Olulise teemana päevakorras kunstnike intervjuueerimine – konverentsi abstraktid sisaldavad ka intervjuusid 10 kunstnikuga (compiled and edited by Lynn Cummings)

1991 15-20 sept sümposium **“Saving the twentieth Century: the Conservation of Modern Materials”**.

Toimumispaik: Canada, Ottawa

Organiseerija: Canadian Conservation Institute

Publikatsioon: Saving the twentieth Century: the Conservation of Modern Materials, **1993**

Edited by David W. Grattan

Konverents keskendus eelkõige kaasaegsete materjalidele (muuseumi)kollektsioonides laiemalt, mitte üksnes kaasagse kunsti raames ja nende materjalide tehnilistele/teaduslikele uuringutele ning praktilistele restaureerimisvõimalustele, mitte niivõrd kaasaegse kunsti konserveerimisprobleemidele teoreetilises võtmes.

1995 „From Marble to Chocolate“ (Tate Gallery conference, 18-20 September 1995)

Toimumispaik: Tate Gallery,

Publikatsioon: From Marble to chocolate: the conservation of modern sculpture.

Edited by Jackie Heuman

1997 8-10 Sept. sümposium „**Modern Art: Who Cares?**“

Toimumispaik: Amsterdam

Publikatsioon: „Modern Art: Who Cares?, 1999 The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

Editors: Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé

Sisaldab nii projekti Conservation of Modern Art kui sümposiumi „Modern art: Who Cares?“ tulemusi.

1998 märts koverents „**Mortality Immortality? The Legacy of 20th century Art**“.

Toimumispaik: Getty Conservation Institute, LA

Publikatsioon: Mortality Immortality? The Legacy of 20th century Art. 1999, LA, Getty Conservation Institute.

Edited by Miguel Angel Corzo

2000 5-6 Jaanuar. sümposium „**TechArcheology: A Symposium on Installation Art Preservation**“

Toimumispaik: SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art

Publikatsioon: TechArcheology. A Symposium on Installation Art Preservation - Journal of the American Institute for Conservation. 2001/ vol.40/nr.3

Korraldajad: Mona Jimenez; Paul Messier.

2004 oktoober tulemas: Kaasaegse kunsti konserveerimise konverents. MOMA, Bilbao.

Korraldaja: ICOM-CC, kaasaegsete materjalde töögrupp.