

EESTI KUNSTIAKADEEMIA  
Kunstikultuuri teaduskond  
Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond

Egle Mikko

**Eesti Rahva Muuseumi kogudesse kuuluva 18. sajandi I poolest  
pärineva puitpolükroomse ehiseina uuringud ja konserveerimine**

MAGISTRITÖÖ

Juhendajad: Hilikka Hiiop (PhD);

Tiina-Mall Kreem (PhD);

Reet Pius

Konsultant: Mariliis Vaks (MA)

Tallinn 2020

## Resüme

Käesolev magistritöö keskendub ennekõike Eesti Rahva Muuseumi kogudesse kuuluva puitpolükroomse ehiseina konserveerimiskontseptsiooni väljatöötamisele ning praktiliste konserveerimistööde läbiviimisele. Konserveerimiseesmärgi püstitamise tegi keeruliseks asjaolu, et algselt värvikirev originaalpolükroomia on mingil ajahetkel kaetud sekundaarse valge värvikihiga. Polükroomia seisukord võis hinnata väga halvaks: valge ülemaaling oli pinnalt üles kerkinud, põhjustades originaalpolükroomia kadusid. Seega tuli teose väärtuspõhise analüüsi põhjal välja selgitada, kas teose algse viimistluse säilimiseks tuleb sekundaarne polükroomia kihistus eemaldada. Magistritöös on olulisel kohal ka uurimustöö, mille eesmärk oli luua põhjalikule analüüsile põhinevaid hüpoteese teose päritolu, funktsiooni ja meistritöökoja kohta. Selleks teostati põhjalik teose kirjeldus, tislari- ja puunikerdustehnikate ja ikonograafilise programmi analüüs ning viimistlus kihtide uuringud. Meistritöökoja välja selgitamiseks analüüsiti 17.–18. sajandivahetuse tähtsamate meistrite loomingut võrdluses ERMi objektiga. Uurimustöö tulemusena võib väita, et tõenäoliselt on tegemist 1700–1710. aastatest pärineva epitaafi või epitaafretaabli osaga. Teose originaalpolükroomia puhul on kasutatud lüstermaalinguid ning marmoriimitatsiooni. Teose keskel olevasse ovaalsesse raamistusse kuulus tõenäoliselt puittahvlile maalitud „Ristilöödud Kristuse“ pilt. Nikerdustehniliste võrdluste põhjal atribueeriti teos Joachim Armbrusti töökojale. Tuginedes uurimustöös teostatud viimistlusuuringutele ning Barbara Appelbaumi sõnastatud väärtushinnangutele ja „ideaalse seisundi“ määratlusele võeti konserveerimiseesmärgina vastu otsus eemaldada valge ülemaalingu kiht ning avada säilinud algne viimistlus. Magistritöö viimased osad annavad ülevaate objekti konserveerimisprotsessist ja selle võimalikust hoiustamis- ning eksponeerimislahendustest.

Magistritöö tugineb ... allikale, mis jagunevad avaldatud allikateks (41), avaldamata käsikirjadeks (5), arhiiviallikateks (2), internetiallikateks (25) ning Teksti ilmestamiseks ja näitlikustamiseks on lisatud 129 illustratsiooni ja 2 joonist, mille täpsed andmed on toodud illustratsioonide nimekirjas. Töö mahuks koos kasutatud allikate ja illustratsioonide nimekirjaga on 105 lehekülge, millele lisanduvad töö lõpus leitavad 11. lisa.

Märksõnad: altar, epitaaf, epitaafretaabel, puitpolükroomia, puunikerdus, tislari- ja nikerdustehnikad, ovaalmaal, lillornament, akantusornament, lüstertehnika, marmoriimitatsioon, õli temperavärv, kuldamine, messingleht, sekundaarne värvikiht, ülemaaling, Joachim Armbrust, Christian Ackermann, Jakob Leu, Johann Dietrich Neuhausen, Dietrich Walther, *Medium for Conservation*.

# Sisukord

<b>Resümee</b>	1
<b>Sissejuhatus</b>	4
<b>1 ERM D 112:11 1-33, altar</b>	8
1.1 Teose muuseumisse sattumise lugu	9
1.1.1 Haridusministeeriumi üleskutse	10
1.1.2 Teos Eesti Rahva Muuseumis	12
1.2 Teose ja selle osade kirjeldused	14
1.2.1 Kadunud ja ilma kohata detailid	15
<b>1.2.1.1 Kristuse figuur ja korintose kapiteel</b>	17
1.3 Tisleri-ja puunikerdustehnikad	18
1.3.1 Tisleritehnikad	19
<b>1.3.1.1 Dendrokronoloogiline dateerimine</b>	21
1.3.2 Puunikerdustehnikad	22
1.4 Ikonograafiline programm	26
1.4.1 Puto-figuurid	26
1.4.2 Taimornament	29
1.4.3 Mida võis kujutada ovaalne maal?	30
1.5 Viimistluskihtide uuringud	33
1.5.1 Kruntvärv	34
1.5.2 Kullatise alustoonid, valge ja oranž värv	36
1.5.3 Kuldamine ja lüstermaal	38
1.5.4 Sinine taustavärv	41
1.5.5 Sekundaarne värvikiht	42
1.5.6 Puto-figuurid	42
1.5.7 Kristuse figuur ja Korintose kapiteeli polükroomia	45
1.5.8 Maalitehnikatest	46
<b>2 Atribueerimine, kes oli teose meister?</b>	47
2.1 Tallinna tislerid ja puunikerdajad 17. sajandi lõpus ja 18. sajandi alguses	47
2.1.1 Christian Ackermann	48
2.1.2 Jakob Leu, Johann Dietrich Neuhausen, Dietrich Walther	54
2.1.3 Joachim Armbrust	57
<b>3 Konserveerimistööd</b>	66
3.1 Kahjustuste kirjeldus	67

3.2	Konserveerimiseesmärgi püstitus, väärtused	70
3.2.1	Konserveerimiskontseptsiooni väljatöötamine, ideaalne seisund	71
3.3	Konserveerimistööde kava	73
3.4	Teostatud conserveerimistööd	74
3.4.1	Värvi- ja puiduproovide võtmine	75
3.4.2	Transpordiks ettevalmistamine	76
3.4.3	Valge ülemaalingu kihi eemaldamine ja originaalpolükroomia kinnitamine	77
3.4.4	Viimistluskihita puidupindade kuivpuhastus ja valge mädaniku neutraliseerimine	83
3.4.5	Sobiliku kaitsva kattekihi valik, viimistlus katsed	83
3.4.6	Eksponeerimiseks vajalikud tööd	87
<b>4</b>	<b>Kokkuvõte</b>	88
<b>5</b>	<b>Summary</b>	90
<b>6</b>	<b>Kasutatud kirjandus ja allikad</b>	93
<b>7</b>	<b>Illustratsioonide nimekiri</b>	99
<b>8</b>	<b>Lisad</b>	104

## Sissejuhatus

Käesoleva magistritöö eesmärk on Eesti Rahva Muuseumi<sup>1</sup> kogudesse kuuluva (baroki-perioodist pärineva) puitpolükroomse ehiseina konserveerimiskontseptsiooni väljatöötamine ning sellest lähtuvalt objekti praktiliste konserveerimistöõde läbiviimine. Magistritöö kirjalikus osas on kesksel kohal uurimustöö, mille eesmärk on uurida teose päritolu, funktsiooni ja autorlust.

Polükroomne taimornamendi ja figuraal-skulptuuridega nikerdatud teos jõudis ERMi 1939. aastal ning peale ERMi kunstiajaloolase Helmi Üpruse samal aastal koostatud kirjeldust, ei ole teost seni rohkem uuritud.<sup>2</sup>

Teose polükroomia kihistuste väga halva seisukorra tõttu on muuseumi kogude- ja konserveerimisosakond kaalunud objekti konserveerimist aastaid, kuid konserveerimisprobleemide keerukuse ja objekti mastaapsuse tõttu, ei olnud konserveerimistöid seni ette võetud.

Käesoleva magistritöö algatamisele andsid otsese tõuke mitmete soodsate asjaolude kokku langemine. Esiteks võimaldas 2016. aastal ERMi uue maja avamine ja kogude uude hoidlasse kolimine objekti esimest korda pärast 1971. aastal ülespildistamist taas kokku komplekteerida.

Teiseks kaitsesin 2017. aasta suvel ERMis oma bakalaureusetööd<sup>3</sup> ning soovisin astuda EKA magistrantuuri. Magistritöö objekti otsinguil pakkus bakalaureusetöö juhendaja ja ERMi puidukonservaator Mariliis Vaks mulle uurimiseks välja selle konkreetse objekti.

Kolmandaks oli sel ajal käimas Eesti Kunstiakadeemia<sup>4</sup> ja Eesti Kunstimuuseumi<sup>5</sup> koostöös mitmeaastane uurimisprojekt „Christian Ackermann – Tallinna Pheidias, ülbe ja andekas (2016–2020)“.<sup>6</sup> Uurimisprojektiga võeti ette mahukas Christian Ackermannile atribueeritud loomingute tehnilised uuringud, et täpsustada Ackermannile atribueeritud teoste autorlust ning luua parem arusaam meistri käekirjast ning temale omistatud teostest.<sup>7</sup> Alanud uurimisprojektil oli oluline osa

---

<sup>1</sup> Edaspidi ERM.

<sup>2</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 151–155.

<sup>3</sup> E. Mikko. “Tihivini Jumalaema” ikooni uuringud ja konserveerimine. Lõputöö. Tartu Kõrgem Kunstikool, maaliosakond. Tartu, 2017.

<sup>4</sup> Edaspidi EKA.

<sup>5</sup> Edaspidi EKM.

<sup>6</sup> Projekti eestvedajateks on professor Hilkka Hiiop, Dr Tiina-Mall Kreem, Dr Anneli Randla, Isabel Aaso-Zahradnikova ja Andres Uueni. (Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias, ülbe ja andekas, (2016-2020). Projektist. <https://www.ackermann.ee/projekt/> (vaadatud 03.IX.2018)).

<sup>7</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Projektist. <https://www.ackermann.ee/projekt/> (vaadatud 03.09.2018).

ERMi kogudesse kuuluva ehiseina uurimis- ja konserveerimistöö algatamiseks, kuna teos oli Helmi Üpruse poolt omistatud Christian Ackermanni töökojale.<sup>8</sup>

Helmi Üpruse atribueeringu kinnitamiseks või ümberlukkamiseks kutsus 2017. aasta suvel ERMi puitesemete konservaator Mariliis Vaks Christian Ackermanni uurijad ERMi objekti vaatama. Nende vaatluse tulemusena leiti, et teosele kuuluvad figuraal-skulptuurid ei sarnane Christian Ackermanni käega loodud kujudele, seades Helmi Üpruse algse atributsiooni kahtluse alla. See andis uurimustööle ühe eesmärgina püüda täpsustada teose autorlust.

Kohest huvi äratasid teose autorlust ja objekti ikonograafilist sisu puudutavad uurimusküsimused ning teose polükroomia kihtide halvast seisukorrast tulenevad konserveerimisprobleemid. Algselt värvikirev originaalpolükroomia on mingil ajahetkel kaetud sekundaarse valge värvikihiga. See värvikiht on originaalpolükroomiast aga suure osas irdunud, põhjustades varinguid ja kadusid ka teose algsel viimistluskihil. Tulenevalt teose polükroomia väga halvast seisukorrast on konserveerimiseesmärk välja selgitada, kas originaalpolükroomia edaspidiseks säilimiseks tuleks sekundaarne värvikiht eemaldada või mitte. Selle eesmärgi sõnastamiseks on oluline eelnevalt mõista teose laiemat konteksti läbi uurimustöö. Viimase eesmärk on luua allikatele, visuaalsele vaatlusele ja materjali uuringutele tuginevaid hüpoteese teose: varasema päritolu, funktsiooni, algse viimistluse ja meistri töökoja kohta. Antud magistr töö puhul on aga ennekõike tegemist praktilise konserveerimistööga, mitte kunsti ajaloo spetsiifilise uurimustööga, seega on töös toodud hüpoteesid vaid esmased oletused.

Magistr töö kirjalik osa on jaotatud kolmeks peatükiks. Esimeses osas keskendun teose muuseumisse sattumise asjaolude väljaselgitamisele, teose kirjeldamisele, tislari- ja puunikerdustehnikate analüüsile, ikonograafilise programmi analüüsile ning viimistlus kihtide uuringutele. Teises peatükis analüüsin visuaalsele vaatlusele põhjal 17.–18. sajandivahetuse tähtsamate meistrite loomingut võrdluses ERMi objektiga, et täpsustada teose autorlust. Kolmandas osas sõnastan konserveerimiseesmärgi ning -kontseptsiooni, tuginedes Barbara Appelbaumi<sup>9</sup> välja töötatud väärtuspõhisele analüüsile ning teose „ideaalse seisundi“ määratlusele. Konserveerimiskontseptsiooni püstitamisel olen lähtunud ka Mariliis Vaksi magistr töös „ERMi kogudesse kuuluvate kohtukullide konserveerimismudel,<sup>10</sup>“ väljatöötatud otsustuspuu mudelist.

---

<sup>8</sup> Teose atribueeris Christian Ackermanni töökojale ERMi kunagine kunstiajaloolane Helmi Üprus. (Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 152).

<sup>9</sup> B. Appelbaum, Conservation Treatment Methodology. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010.

<sup>10</sup> M. Vaks, ERMi kogudesse kuuluvate kohtukullide konserveerimismudel. Magistr töö. Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2013.

Samas peatükis esitan teostatud konserveerimistöde ülevaate ning võimaliku hoiustamis- ning eksponeerimislahenduste kirjelduse.

Magistritöö allikmaterjalina kasutan Eesti kunstiajaloolaste koostatud kirikukunsti teemakeskset erialakirjandust nagu: Sten Karlingi raamatut „Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland“, mis on esimene põhjalik käsitlus Eesti baroki-perioodi tislari- ja puunikerduskunstist; Krista Kodrese koostatud „Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770“ artikleid autoritelt Reet Pius, Tiina-Mall Kreem, Krista Kodres ja Pia Ehasalu, mis täiendavad Sten Karlingi raamatut ning annavad põhjalikuma ülevaate Eesti 17. sajandi kirikukunsti olemusest, selle tellijatest ja meistrite loomingulisest mõjutusest; uurimisprojekti „Christian Ackermann – Tallinna Pheidias, ülbe ja andekas“ veebikeskkonda, [www.ackermann.ee](http://www.ackermann.ee), kuhu on koondatud projekti uuringute tulemused. Võõrkeelsest kirjandusest on kasutatud: M. Baxandall „The Limewood Sculptors of Renaissance Germany“, J. Taubert ja M. D. Marincola „Polychrome Sculpture Meaning, Form, Conservation“ ja M. Kühnenthal ja S. Miura „Historische Polychromie: Skulpturenfassung in Deutschland und Japan/Historical polychromy: polychrome sculpture in Germany and Japan“ ja pigmentide entsüklopeediat autoritelt N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddal „Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments“. Kogumikest on kasutatud „Kunstiteadus kunstikriitika“ väljaannete artikleid järgmistelt autoritelt: Rasmus Kangropool, Mai Lumiste, Reet Pius, ja Juhan Maiste; ajakirjas „Akadeemia“ 1990. aastal ilmunud, Georg Fergusoni „Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis“ kataloogi ning mitmeid erinevaid artikleid konserveerimiserialastest väljaandest „Renovatum ANNO“. Kaitstud magistritöödest kasutasin: Tiina-Mall Kreemi 1999. aasta Tartu Ülikooli Kunstiajaloo õppetooli magistritööd „Puunikerdaja Chr. Ackermann. Puunikerdus- ja tislari kunst Tallinnas aastatel 1674-1710.“ ja Kaisa-Piia Pedajase 2016. aasta Eesti Kunstiakadeemia Kunstikultuuri teaduskonna, Muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna magistritööd „Sekundaarsete värvikihistustega puitpolükroomia konserveerimisproblematika. Tallinna Niguliste kiriku Kannatusaltari pealmiku uuringud, konserveerimine ja algse värvilahenduse rekonstrueerimine“. Konserveerimisotsuste tegemisel toetusin konserveerimisteoreetilisest kirjandusest Barbara Appelbaumi raamatule „Conservation Treatment Methodology“. Kirjalike allikate kõrval on kasutatud empiirilist materjali, mis tuleneb praktilisest konserveerimis- ja uurimustööst objektidega. Abiks on olnud arutelud kolleegidega, kunstiajaloolaste ning teose värvi- ja puitmaterjaliuuringud teostanud spetsialistidega.

Kõik magistritöös kasutatud fotod ja joonised on autori tehtud, kui ei ole teistmoodi märgitud. Illustratsioonide andmed on leitavad töö lõpus esitatud nimekirjas. Lisadena on magistritöö lõpus

esitatud ERMi peakataloogi fotokoopiad, uuringute ja analüüside tulemused, graafilised dokumentatsioonid, detailide mõõtmed, kirjeldused, teostatud konserveerimistöde tabelid ja teose konserveerimistöde aruanne.

Magistritöö sai teoks tänu paljudele abilistel ja toetajatele. Igakülgse abi ja toetuse eest tänan juhendajaid Hilikka Hiiopit, Tiina-Mall Kreemi, Reet Piusi ning konsultanti ja kolleegi Mariliis Vaksi. Suured tänud kuuluvad ka Signe Vahurile, Ragnar Saagele, Alar Läänelaiule, Hedi Kardile ja Eve Altoale, eksperthinnangute ja analüüside eest. Tänuõnad kuuluvad ka Eesti Rahva Muuseumi kolleegidele Roland Suitsule, Indrek Tirrulile, Karl-Erik Hiiemaale, konserveerimisosakonna juhatajatele Kristiina Piirisillale ja Eve Keedusele ning fotograafidele Berta Jänesele, Anu Ansule ja Arp Karmile. Olen tänulik ka kõikidele konserveerimispraktikal osalenud Pallase Kunstikooli konserveerimiseriala tudengitele, kes andsid oma panuse mahuka konserveerimistö lõpule viimisel.



## 1 ERM D 112:11 1-33, altar

Käsitletava teose nimetus peakataloogis on altar, kuid see ei ole korrektne termin, mida antud objekti puhul kasutada. Kunstiajaloolise terminoloogia kohalt tähendab altar altarilauda (ladina k. *mensa domini*), mida kaunistab selle kohal olev ehissein ehk retaabel.<sup>11</sup> Paraku ei saa antud teost kindlalt retaabliks pidada, kuna see võis algselt olla ehisseina üks osa või hoopis kellegi mälestuseks püstitatud epitaaf, ka enamik Ackermanni altariseintest olid epitaafretaablid. Kiriku kunsti funktsioon on olnud ajas muutuv, seega on ilma kirjalike allikateta keeruline objekti algset ülesannet täpsustada. Selleks et teose nimetuse osas segadust ei tekiks, kasutan ma töös läbivalt termineid: teos, ese, objekt või ERMi objekt.

Uurimustöö esimese osa eesmärk on pakkuda välja uusi seisukohti objekti päritolu ja funktsiooni kohta. Selleks käsitlen järgnevalt objekti muuseumisse sattumise lugu peakataloogi 1940. ja 1971. aasta materjali põhjal. Järgneb objekti kirjeldus, milles vaatlen selle nikerdustehnilist ülesehitust ning kontrollin Helmi Üpruse antud dateeringut, kasutades Alar Läänelaiu<sup>12</sup> teostatud puidu dendrokronoloogilise analüüsi tulemusi. Uurimistöö osana analüüsin ka objekti kõigi detailide polükroomia kihistuste ülesehitust, et luua võimalikult täpne ettekujutus eseme värvikihistustest ning tehnikatest ja materjalidest (pigmentidest ja sideainetest). Polükroomia analüüsi tulemused on aluseks ka konserveerimisprobleemi-ja kontseptsiooni lahendamisel.

---

<sup>11</sup> R. Rast, Altar- jumala laud ja esindusobjekt.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 315.

<sup>12</sup> Tartu Ülikooli Maastikuökoloogia dotsent ja dendrokronoloog, Alar Läänelaid, teostas objekti männipuidu dendrokronoloogilise analüüsi. (vt lisa 2. A. Läänelaid. ERM-i altari dendrokronoloogiline dateerimine. Aruanne. 4.XII.2019).

## 1.1 Teose muuseumisse sattumise lugu



ill 1 Foto altariist D 112:11 (1-33), Eesti Rahva Muuseumi peakataloogis, 1971. aastal. Foto autor puudub.

Teose andmed ning kogu numbri (D 112:11)<sup>13</sup> kandis 1971. aastal ERMi kogude peakataloogi arvatavasti arhiivi osakonnajuhataja Aime Kärner.<sup>14</sup> Muuseumi kogudesse võeti teos arvele aga alles 1980. aastal.<sup>15</sup> Peakataloogi kandmise ja kogudesse vastuvõtmise vahele jäi kümme aastat, kuna 1970. aastatel tuli koguhoidjatel uuesti kataloogida kõikide Teises maailmasõjas hävinud esemed, mis oli See oli suur ja aeganõudev töö.<sup>16</sup>

Teose D 112:11 sissekanne on koostatud kunstiajaloolase Helmi Üpruse 1940. aastast pärineva stiilikriitilise kirjelduse põhjal.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Objekt on arvel 33 eraldi tükina, mis kajastub selle numbris 1-33.

<sup>14</sup> Kogude osakonna korjamisraamatus on eseme kinkija või müüjana toodud: „ERMi osakonna juhataja, Aime Kärner.“ (Lisa 1. Foto korjamisraamatust 189:250). Muuseumis oli levinud praktika märkida segastel asjaoludel saanud eseme üleandjana keegi kogudest / mõni muuseumitöötaja ja vastuvõtjana peavarahoidja. (Ü. Jäe. Vestlus e-kirja teel. 05.III.2020). Aime Kärner töötas Eesti Rahva Muuseumis 1966.-1990. aastatel. Tänapäeval on Aime Kärner Tartu Linnamuuseumi ajaloolise kogu teadur-koguhoidja. (Eesti Rahva Muuseumi arhiiv, personaali osakond, käskkiri nr 141).

<sup>15</sup> ERM vv. Akt 1980:70.

<sup>16</sup> Ü. Jäe. Vestlus e-kirja teel. 05.III.2020.

<sup>17</sup> „Kunstiajaloolase Helmi Üpruse kirjeldus, koostatud arvatavasti 1940. aastail seoses sõjaolukorraga.“ (Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 152).

Arvatavasti ei olnud Üpruse kirjelduses märgitud, millal ja kustkohast objekt ERMi saabus, mistõttu võeti 1971. aastal veel Helmi Üprusega isiklikult uuesti ühendust. Üpruse vastuse kohaselt,<sup>18</sup> toodi objekt muuseumisse 1939. aastal ühest Põhja-Eesti mõisast ning see on seoses (sarnase) Märjamaa kiriku altari hävimisega sõjas eriti väärtuslik.<sup>19</sup> See info kataloogist annab mõista, et Christian Ackermanni töökoja atribueeringu andis objektile Helmi Üprus.<sup>20</sup>

Olgu lisatud, et Helmi Üprus töötas ERMis 1936–1947 aastatel<sup>21</sup>, esmalt teadussekretärina, 1940. aastatel erandolukorras direktori asetäitjana<sup>22</sup> ning hiljem kultuuriloolise osakonna juhatajana.<sup>23</sup> Üprus oli lõpetanud Tartu Ülikooli kunstiajaloo ja romaani keelte eriala 1936. aastal ning etnograafia eriala 1942. aastal.<sup>24</sup> Kunstiajaloo õpingute ajal Üpruse professoriks Sten Karling, kes oli ka Üpruse 1942. aastal kaitsitud magistritöö „Tartu klassitsistlik arhitektuur“ juhendaja.<sup>25</sup> See tähendab, et suure tõenäosusega oli Üprus kursis ka Sten Karlingi Eesti renessanss- ja barokiaegse puunikerdu- ja tiserikunsti uurimuse ja raamatu „Holzschnitzerei und Tischlerkunst...“<sup>26</sup> kirjutamisega ning võimeline teose suhtes oma arvamust väljendama.

Samas jääb õhku küsimus, kuidas objekt üldse 1939. aastal ERMi jõudis?

### 1.1.1 Haridusministeeriumi üleskutse

1939. aastal, seoses Eesti aladel elanud baltisakslaste massilise lahkumisega Saksamaale,<sup>27</sup> koondas Eesti Vabariigi Haridusministeerium Tallinnasse kokku kunstiajaloolased, kes pidid olema abiks sakslaste ümberasumise käigus kaasa võetavate väärisemete ja kunstiväärtuste hindamisel.<sup>28</sup> Haridusministeeriumi kunsti ja kultuurivarade osakonda asusid ajutiselt tööle Eesti

---

<sup>18</sup> Helmi Üpruse 1971. aastal saadetud kirja ERMi arhiivist ei leitud.

<sup>19</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 152.

<sup>20</sup> Teose atribueeringu analüüs on toodud peatükis 2. Atribueerimine, kes oli teose meister?

<sup>21</sup> Vikipeedia artikkel, Helmi Üprus, elulugu, [https://et.wikipedia.org/wiki/Helmi\\_%C3%9Cprus](https://et.wikipedia.org/wiki/Helmi_%C3%9Cprus) (vaadatud 01.III.2019).

<sup>22</sup> „Alates 11. veebruarist [1939. aastal] on Eesti Rahva Muuseumi rektor dr. F. Linnus vabastatud teadustöö tegemise otstarbel 1,5 kuuks jooksvatest töödest muuseumis. Direktori asetäitjaks samaks ajaks on määratud sekretär prl. Helmi Üprus.“ (Postimees, 15.02.1939, nr 45, lk. 8, Eesti ajakirjanduse analüütiline bibliograafia, veebileht <http://www2.kirmus.ee/biblioserver/> (vaadatud 01.III.2019).

<sup>23</sup> E. Astel. Eesti Rahva Muuseum aastatel 1940–1975. — P. Õunapuu. Eesti Rahva Muuseumi 100 aastat. Tartu, Eesti Rahva Muuseum. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2009, lk 191.

<sup>24</sup> Vikipeedia artikkel, Helmi Üprus, elulugu, [https://et.wikipedia.org/wiki/Helmi\\_%C3%9Cprus](https://et.wikipedia.org/wiki/Helmi_%C3%9Cprus) (vaadatud 01.III.2019).

<sup>25</sup> Vikipeedia artikkel, Sten Karling, magistrid, [https://et.wikipedia.org/wiki/Sten\\_Karling#Magistrid](https://et.wikipedia.org/wiki/Sten_Karling#Magistrid) (vaadatud 05.III.2019).

<sup>26</sup> S. Karling, Holzchnizerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Tartu: Õpetatud Eesti Selts Toimetused XXXIV, 1943.

<sup>27</sup> Oktoobris sõlmisid Eesti Vabariik ja Saksamaa ümberasumise protokoll, mille kohaselt sama aasta oktoobrist kuni 1940. aasta maini lahkus Eestist Saksamaale üle 13 000 inimese. (O. Liivik, Ümberasujate lahkumise motiivid. — Acta historica Tallinnensia, nr 17, Tallinn: Teadlaste Akadeemia Kirjastus. 2011, lk 37-39).

<sup>28</sup> ERA.1108.5.969. Kirjavahetus välisministeeriumiga Saksamaale ümberasujatele kuuluvate muinasvarade väljaviimise lubamise asjus koos vastava komisjoni protokollidega; sakslaste ümberasumisel Eestist koostatud

Kunstimuuseumi direktor Peeter Tauk, Eesti Rahva Muuseumi kunsti ja kultuuriloolise osakonna juhataja Aleksander Tassa, Tartu Ülikooli Kunstiajaloolise instituudi assistent Voldemar Vaga, Tallinna Linnamuuseumi korraldaja Hugo Peets, Haridusministeeriumi Teaduse ja kunsti osakonna assistent Ella Vende jpt.<sup>29</sup> Baltisakslaste kunsti ja kultuurivarasid käidi hindamas tihtipeale koos tolliametnikega nende kodudes. Seal pandi kirja esemed, mis kunstiajaloolaste hinnangul tohib või ei tohi riigist välja viia. Põhikriteeriumiks, miks esemeid baltisakslastele välja ei lubatud viia, oli objekti(de) seotus Eesti kunsti- ja kultuuriajalooaga.<sup>30</sup> Selliseid esemeid osteti võimalusel Haridusministeeriumi rahadega ära või paluti neid Eesti muuseumitesse hoiustada või annetada.<sup>31</sup> Selleks, et vältida lahkvate baltisakslaste varade inspekteerimisel Tallinna tolliladude ummistumist, tuli kunstiajaloolastel ka maamõisatesse minna.<sup>32</sup> Arvatavasti oli Haridusministeeriumi kogumispunktideks mõisahooned, millest annetatud, ostetud või deponeeritud<sup>33</sup> varad jagati hiljem Eesti muuseumitesse laiali. See seletaks, miks Helmi Üprus mäletas, et objekt oli pärit ühest Põhja-Eesti mõisast, kuigi tegemist on kirikukunsti objektiga.

Haridusministeeriumi algatatud 1939. aasta baltisaksa kunsti ja kultuuriloolise väärtusega esemete korjamisest võtsid Põhja-Eestis osa ka ERMi tolle aegne direktor Ferdinand Linnus<sup>34</sup> ning ERMi kunsti ja kultuuriloolise osakonna teadur Kara Wilberg.<sup>35</sup> Linnuse ja Wilbergi 1939.–1940. aastate kogumisretkede tööpäevikuid, aruandeid ning kogutud esemete nimekirju<sup>36</sup> lugedes, ei leidnud paraku ühtegi märget kõnealuse altari kohta. Dokumentaalselt kinnitust objekti ja selle ERMi saatmise kohta ei ole ilmselt säilinud, kuna paljud baltisakslaste varaloendid, vastuvõetud esemete nimekirjad ja komisjoni protokollid hävisid Teise maailmasõja põlengutes.<sup>37</sup>

---

vallasmuististe ajutised registreerimislehed ja kirjavahetus esemete omanikega esemete annetamise ja müügi asjus.

<sup>29</sup> ERA.1108.5.969.

<sup>30</sup> E. Vende, Idamissiooni lõpp. — Tuna 4, 2003, [http://www.ra.ee/wp-content/uploads/2017/03/VendeElla\\_Idamissiooni\\_TUNA2003\\_4.pdf#viewer.action=download](http://www.ra.ee/wp-content/uploads/2017/03/VendeElla_Idamissiooni_TUNA2003_4.pdf#viewer.action=download) (vaadatud 05.III.2019).

<sup>31</sup> P. Õunapuu, Kara Wilberg Vanavara kogumisretkedelt, nr. 11. Tartu: Eesti Rahva Muuseumi kirjastus, 2015, lk 5-14.

<sup>32</sup> E. Vende, Idamissiooni lõpp. — Tuna 4, 2003, (vaadatud 05.III.2019).

<sup>33</sup> Objekt oli arvatavasti muuseumile annetatud või deponeerimiseks antud, kuna ostu puhul võiks olemas olla protokoll või kirjavahetus ERMi ja Haridusministeeriumi vahel, rahaliste vahendite väljastamiseks.

<sup>34</sup> Eesti Rahva Muuseumi direktor 1929. aastast 1941. aastani. (Eesti Rahva Muuseumi veebileht, Kes oli Ferdinand Linnus? <https://www.erm.ee/et/content/kes-oli-ferdinand-linnus> (vaadatud 06.III.2019).

<sup>35</sup> Töötas ERMis 1939. aastast 1944. aastani. (P. Õunapuu, Kara Wilberg Vanavara kogumisretkedelt, lk 5-14).

<sup>36</sup> Eesti Rahva Muuseumi käsikirjaline arhiiv, Topograafiline arhiiv. Põhja-Eesti, 1939.-1940. aastate kogumispäevikud, Ferdinand Linnus, Kara Wilberg.

<sup>37</sup> Suuremad purustused muuseumitele tõi 1944. aasta märtsipommitamine. Põlengutes hävis Tartus Raadi mõisa peahoone, kannatada said osaliselt ka muuseumi kogud. Tallinna pommitamises ja põlengutes hävis osa Eesti Kunstimuuseumi varadest koos muuseumi inventaariraamatutega. (K. Vimberg, *Estonica* veebiartikkel. Teises maailmasõjas hävinud Eesti arhitektuuri pärand, 2009,

Võib siiski oletada, et kogumispunktina kasutatud Põhja-Eesti mõisa toodud kiriklik objekt saadeti hoiustamiseks Eesti Rahva Muuseumisse Haridusministeeriumi töötajate poolt. Objekti Põhja-Eestist ERMi deponeerimise kasuks võis otsustada keegi Haridusministeeriumi komisjoni liikmetest, kes oli ERMiga seotud, näiteks Aleksander Tassa või Ella Vende, Tartu Ülikooli kunstiajaloo professor Sten Karling või tema assistent Voldemar Vaga.

Teine võimalus on, et objekt toodi ERMi Põhja-Eestist lahkuvate baltisakslaste endi poolt. Arvatavasti oli objekt kirikust juba varem eemaldatud selle halva seisukorra tõttu, kuid perekonnale olulise esemena säilitati seda mõne mõisahoone laoruumis. Võib-olla seetõttu ei ole objekti ka Sten Karlingi 1943. aastal ilmunud raamatus mainitud: Karling käsitles valdavalt avalikes ruumides, ennekõike kirikutes leiduvat puunikerdus- ja tislrikunsti.

Põhjus, miks objekt üldse kirikust mõisa ja mõisast muuseumisse sattus, on seotud paljuski luteri kiriku tavadega. Nimelt jäi personaalsete memoriaalobjektide eest hoolitsemine pärijate kanda. Pärijate puudumisel ja eseme seisukorra halvenemisel tõsteti mälestusmärgid tavaliselt kiriku vähem käidavasse kohta, kus need hiljem tavaliselt hävisid.<sup>38</sup> ERMi objekt pääses sellest saatusest, kui see mõisa viidi ja sealt ERMi ümber paigutati.

Kirjalike allikate puudumisel jääb aga välja selgitamata Põhja-Eesti mõis, kust ese ERMi poole teele pandi. Seega ei ole võimalik teost siduda kindla piirkonna ega baltisaksa perekonnaga, mis annaks objekti kohta lisa informatsiooni.

### **1.1.2 Teos Eesti Rahva Muuseumis**

Niisiis toodi 1939. aastal objekt Eesti Rahva Muuseumi, mis asus toona Raadi mõisapeahoones. Kuna esemeid saabus Raadile 1939. aastatel suures koguses, tegeles muuseumi kollektiiv esemete sorteerimise, kirjeldamise ja hoiustamisega. 1940. aastal koostas kunstiajaloolane Helmi Üprus teosest põhjaliku kirjelduse, kuid 1940. aastatel objekti kogudesse siiski vastu ei võetud.

1944. aastal tuli sõjaolukorra tõttu muuseumi kogud kiiresti Raadi mõisast evakueerida, kuna Saksa sõjaväelased tahtsid ERMi hoonet enda kasutusse.<sup>39</sup> Esemed pakiti kõikvõimalikesse puust kastidesse ja kirstudesse ning evakueeriti üle Eesti kirikutesse ning kultuuri- ja koolimajadesse.

---

[http://www.estonica.org/et/Teises\\_maailmas%C3%B5jas\\_h%C3%A4vinud\\_Eesti\\_arhitektuurip%C3%A4rand/](http://www.estonica.org/et/Teises_maailmas%C3%B5jas_h%C3%A4vinud_Eesti_arhitektuurip%C3%A4rand/) (vaadatud 06.III.2019); E. Vende, Idamissiooni lõpp. —Tuna 4, 2003).

<sup>38</sup> P. Ehasalu. Sub specie aeternitatis. Varauusaegne epitaafimaal Eesti luterlikus kirikus 16.-17. sajandil. Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, nr. 3-4, lk 12.

<sup>39</sup> E. Astel, Eesti Rahva Muuseumi 100 aastat, Eesti Rahva Muuseum aastatel 1940–1975. Tartu: Tallinna Raamatutrükikoda, 2009, lk 190.

Evakueeritud varasid valvasid ja hooldasid nii ERMi kui ka Tartu Kunstimuuseumi töötajad.<sup>40</sup> Hoidlate õhutamisele ning esemete tuulutamisele kulus hooldajate kogu aeg ja energia.<sup>41</sup> Nähtud vaev ei hoidnud ära ajutiste ja halbade hoiustamistingimuste mõjul esemetele tekkinud niiskusest ja hallitusest tingitud kahjustusi.<sup>42</sup> Arvatavasti sai ka antud objekti polükroomia ja puit ulatuslikud niiskuse ning mädaniku kahjustused just evakueerimis aastatel.

Peale sõda olid ERMi<sup>43</sup> Raadi mõisast järele vaid varemed ja muuseumi olulisemaks probleemiks oli leida uued ruumid reevakueeritavatele kogudele.<sup>44</sup> Uue kodu leidis ERM Veski tänaval asunud endises kivist kohtuhoones, mis jäi ERMi peahooneks järgmiseks 71 aastaks.<sup>45</sup> Peale Veski tänava hoone sai ERM oma kasutusse ka Pauluse kiriku kõrvalhoone, millesse rajati hoidla. Selle kolmanda korruse riulitesse seisis 1980. aastal lõpuks arvele võetud objekt kuni 2000. aastateni. See järel koliti objekt koos muude puitesemetega ümber Raadi mõisa kunagisse majandushoonesse ehitatud hoidlasse, kus objekt seisis kuni 2016. aastani, mil see koliti ERMi uue maja hoidlasse Muuseumi tänav 2.<sup>46</sup>

Terve selle ajaväljal ei ole objekti lähemalt uuritud. Arvatavasti oli osalt põhjuseks objekti väga halb seisukord. Seega on antud objekt olnud aastakümneid muuseumi hästi varjatud saladuseks.

---

<sup>40</sup> Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat 1 (XV), 1947.

<sup>41</sup> Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat 1 (XV), 1947.

<sup>42</sup> ERM A, f1, n1, s4: Kirjavahetus muuseumile hoone saamiseks ja esemekogude seisukorra kohta.1944–1945.

<sup>43</sup> 1952. aastal nimetati Eesti Rahva Muuseum ümber Eesti Etnograafia Muuseumiks. Eesti Rahva Muuseumi nimi taastati 1988. aasta märtsis. (Oma maja. Lugu. Eesti Rahva Muuseumi ajaveeb.

<https://www.erm.ee/et/muuseum/oma-maja/lugu> (vaadatud 02.III.2020)).

<sup>44</sup> K. Ütt, Veski/N. Burdenko/Veski 32. – Eesti Rahva Muuseumi ajaveeb, 4.08.2015. <http://blog.erm.ee/?p=6653> (vaadatud 2.III.2020).

<sup>45</sup> K. Ütt, Veski/N. Burdenko/Veski 32. (vaadatud 2.III.2020).

<sup>46</sup> Ü. Jäe, vestlus e-posti teel. 13.III.2020.

## 1.2 Teose ja selle osade kirjeldused



ill 2 Objekt ERM D 112: 11 1-33.

ERMi peakataloogis on objekti stiili-kriitilise kirjelduse alguses märgitud, et tegemist on : „... Põhja-Eesti arhitektoonilise ülesehitusega nn *Rankenaltar*“<sup>47</sup> tüüpi (barokk stiilis) altariga.“<sup>48</sup> Mõistet *rankenaltar* võib käsitada kui väänduvatest taimemotiividest moodustatud altari ehisseina.

Teos on mõõtmetelt 315 sentimeetrit lai ja 200 sentimeetrit kõrge. ERMi peakataloogis on selle mõõtmetega varem eksitud ning laiuseks on antud vaid 200 sentimeetrit.<sup>49</sup> Objekti mõõtmed vähenesid ühe meetri võrra, kui 1971. aastal ei leitud objekti kompositsioonis kohta konsoolidele ja nendel asunud akantusmotiividele.<sup>50</sup>

Teose üldkompositsioon on ovaal, mille keskmes asub ovaalne maaliväli (mõõtudega 109,5 x 81,5 cm, maal kadunud). Ovaalset maalivälja ümbritseb raamina loorberilehtedest ja neljast õiegrupist koosnevat pärga kujutav puunikerdu.<sup>51</sup> Pärga ümbritsevad sümmeetriliselt paigutatud nikerdatud taimornamendid (peamiselt akantus- ja lilleornamendid) kui peamised dekoratiivelemendid.

<sup>47</sup> *Rankenaltar* - saksa k., tõlgitult tähendab *ranken* kõõlust ehk kõõlusemotiiviga altarit. Eestikeelses kunstiajaloo terminoloogias vastavat terminit ei ole.

<sup>48</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 150.

<sup>49</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 151.

<sup>50</sup> 1971. aastal ei saadud kompositsioonist terviklikku pilt, mis tõttu jäid osad detailid kõrvale. Tegemist oli sellajal siiski etnograafiamuuseumiga, kus selliste kunstiväärtuslike esemetega oli vähene kokkupuude.

<sup>51</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 150.

Ehisseina aluspind on väljatöötatud madalreljeefselt, mille motiivistik kujutab kõhresugemetega stiliseeritud akantust ja festoone,<sup>52</sup> mille moodustavad: kolmemõõtmelised loorberilehed ja ümarad õiekimbud. Viimased on mitmesugused lainjate kroonlehtede ja ümara südamikuga lilled, päevalilled ja roosid, samuti trompet-kujulised lilled.<sup>53</sup>

Akantungornamendi motiivid paigutuvad aluslaudadel ehisseina ülemises ja alumises osas. Ülemised pikad lainjad akantused moodustavad voluudid ja omamoodi murdviilu, mille poolkujuliste väljalõigete keskmes on kolmetahuline akantuslehega kaunistatud poolkonsool (praeguseks kadunud) ehisseina tipufiguuri jaoks. Ehisseina alumises osas, samuti poolkujuliste väljalõigete kohal, paiknevad akantusvoluudid, mis rulluvad tihedaks südamikuks ning mille sees on justkui kuulikestest moodustuv ring.<sup>54</sup> See suunab tähelepanu objekti alumisele osale, mille külgedel asuvad samuti akantusvoluutidega kaunistatud poolkonsoolid ja puto-figuurid – vasakul ristiga ja paremal lambatallega kuju.

Figuurid on külgedelt piiratud kaarjate rippuvate lopsakate lillede- ja taimevanikutega. Need kinnitused metallklambritega koonsoolilaudade välimise serva ja S-kujuliste aluslaudade (parempoolne kadunud) ülemise otsa külge. Vanikute lillornament sarnaneb üldiselt ovaali ümbritseva pärjaga, kuid sisaldavad peale loorberilehtede ja õiekimpude veel viljapäid.

Vertikaalsete laudade alumine serv on sirgelt ära lõigatud. Keskmiste laudade alumises servas, millele on madalreljeefselt nikerdatud taimemotiiv (aluslaud nr 6), katkeb ka kolmemõõtmeline festoonide lehestik. Selle põhjal võib eeldada, et ovaali alumise otsa laudade peal või ees asetses varem puunikerdu. Selleks võis olla kas taimornament, tekstitahtvel, mõne aadliku vapikilp või krutsifiks.<sup>55</sup> Laudade ära lõigatud servade puhul tekib samuti küsimus, kas ehisseina all on olnud sokkel või paigutus sirgeks lõigatud serv hoopis kunagise altariseina põhikorruse karniisi peale?

### 1.2.1 Kadunud ja ilma kohata detailid

Objekti kompositsioonist on kaduma läinud mitmeid detaile, mis aitaks luua parema tervikpildi selle algsetest mõõtmetest, ornamendist ja paigutusest. (Täpsemalt saab kadude ja kahjustuste kohta lugeda lisadest 8 ja 10). Silmnähtavad kaod on objekti alumises osas, kust puuduvad:

---

<sup>52</sup> Festoon– lille-, lehe ja puuviljamotiividest põimitud vanikutaoline ehismotiiv. (R. Paris, E. End. Kunsti leksikon. Stockholm: Eesti Keele ja Kirjanduse Instituut, 1986).

<sup>53</sup> Viimaste puhul on tõenäoliselt tegemist mõne sõrkübara (*Digitalis*) liigiga millel on trompet-kujulised lainjad lilleõied.

<sup>54</sup> Arvatavasti kuuluvad nende akantusvoluutide südamike keskmesse akantusõielehed alanumbri 29 ja 33. (vt ill 4).

<sup>55</sup> Näitena vaadatud Lügänu, Simuna, Vigala, Hanila, Jõelähtme, Ridala ja Hageri kiriku altareid.



- ovaali alumise serva keskmel asunud laud;
- parempoolne S-kujulise siluetiga aluslaud;
- külgmiste figuuride konsoolide laudade osad.<sup>56</sup>

Ornamentidest ja nikerdatud detailidest on objektil kaduma läinud:

- tipufiguur;
- kolmetahulise akantuselehega kaunistatud poolkonsooli vasakpool;
- parempoolse kadunud S-kujulise laua akantusornamenti alustav motiiv;
- maaliovaali ümbritsev loorberilehtedest ning õiekimbust koosneva pärja alumine osa;
- ovaali all osas paiknenud ornament, vapikilp või tekstitahvel;
- Akantusornamenti osad detailidel nr 16, 17, 18/1, 30, 31, 32;
- Lillornamenti osad detailide nr 3, 4, 5, 9, 10/1



ill 3 Fotel on märgitud punasega kadunud aluslaud, pruuniga kadunud ornament, sinisega kadunud tahvelmaal ja kollasega kadunud tipufiguur.



ill 4 Irdetailid: akantusornamenti õielehte (nr 29, 33) ning väiksemad katked ovaal pärjalt ja vanikutelt (nr 25).

Teose juurde kuulub mitmeid väiksemaid irddetaile ja Kristuse figuur ning korintose kapiteel. Teose konserveerimistöõde käigus läbiviidud komplekteerimisel leidsid oma asukoha paljud varasemad irddetailid (nr 25), näiteks akantusornamenti lehte (nr 29, 33), mis sobitusid rulluvate akantuslehtede südamikuks. Kuid Kristuse figuurile ja korintose kapiteelile objekti kompositsioonis kohta ei leitud, mistõttu tõstatus küsimus, kas need on osa sellest objektist või mitte?

<sup>56</sup> Arvatavasti murdunud liimliitekohtadest või lõhenenud puidukuivamise tagajärjel kolmeks või enamaks detailiks.

### 1.2.1.1 Kristuse figuur ja korintose kapiteel

Kristuse figuur (alanumbriga 11), on kuusepuidust (*Picea*)<sup>57</sup> nikerdatud skulptuur. See toodi muuseumisse objekti muude osadega samal ajal ning on ülestähendatud ka Helmi Üpruse 1940. aasta kirjelduses. Peakataloogi kirjelduses on Kristust nimetatud ehiseina tipufiguurina, kuid objekti kompositsiooni see siiski ei kuulu (isegi kui Kristuse figuur on 1971. aasta fotodel paigutatud tipufiguuriks).<sup>58</sup> Kristus ei saanud ülemisele poolkonsoolile kuuluda, kuna sellel olevad väikesed, ca 2 cm sügavused naelaaugud ei vasta Kristuse 10 cm pikkustele konksudeks väänatud naeltele. Samuti erineb kuju ülejäänud objektist nikerdustehnika ja materjali osas. Kuna tundub ebatõenäoline, et meister nikerdas dekoratiivelemendid ja külgmised puto-figuurid kvaliteetsest pärnapuidust ning valis Kristuse kui kõige olulisema kirikliku figuuri teostamiseks raskesti töödeldava kuusepuidu.



ill 5 Kristus figuur, alanumbriga 11. Materjal: kuusk (*Pinus*), sepanaelad, polükroomia. Foto: B. Jänes.

Kristuse algselt poosi on keeruline aimata, kuna figuuril puuduvad käed ja jalalabad, ent arvatavasti kujutab see Kristus Kõigevõitjat. Seda võib öelda selle järgi, et Kristuse õlad ei ole ühel joonel (vasak õlg on kõrgemal). Seega võib eeldada, et Kristuse vasak käsi oli tõstetud õnnistuseks ning parem käsi hoidis võidulippu.<sup>59</sup> Kristuse näojooned on peened ja rahulikud, suu ülahuul moodustab teravakaarelise M-kuju. Üle Kristuse vasaku õla ja selja voogab drapeering, mis on kinnitatud vasakul puusal. Kaduma läinud käed olid keha külge kinnitatud sepanaelttega. Kristuse vasak jalg on välja sirutatud ja asetseb paremast veidi eespool. Selle järgi võiks oletada, et Kristuse jalg võis toetuda koljule või lõmastada madu,<sup>60</sup> mis kui surma ja patu sümbolid kuuluvad traditsiooniliselt Kristus Kõigevõitja ikonograafiasse. Paraku on figuuri jalalabad liiga kahjustunud, et seda kindlalt väita.

Arvatavasti sattus Kristuse figuur teose juurde muuseumisse toomisel ning kuna objektile puudus tipufiguur, tundus selle sobitamine antud teosega loogiline. Uute tõendite olemasolul saab selle siiski välistada, kuid samas jääb üles küsimus: kui Kristuse figuur ei ole teose tipufiguuriks, siis

<sup>57</sup> A. Läänelaid, Puitude puuliigi määramine, aruanne, 03.X.2018.

<sup>58</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 151.

<sup>59</sup> Võrreldud Kristus Kõigevõitja figuuri poosidega, Christian Ackermanni: Tallinna Toomkiriku, Järva-Madise kiriku, Martna kiriku, Hageri kiriku (J. V. Rabe aegne osa) ja Simuna kiriku altariseinal. (Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Looming).

<sup>60</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Tallinna Toomkiriku uuringud.

mis võis olla selle asemel? Sellele küsimusel püüan selgitust leida peatükis 1.7, milles analüüsin teose ikonograafilist programmi.

### ***Korintose kapiteel***

Oma kohta objekti kompositsioonis ei leidnud ka üksik korintose kapiteel (detail nr 23), mis algab ümarprofiiliga lainedes V-kujuliselt ülespoole mitmetasandiliseks akantuse lehestikuks, mille lõpetavad tihedad voluudid. Kapiteeli põhiosa on nikerdatud lehtpuidust (arvatavasti pärnast), mille põhjas on ümar ava sambale (puittüübliga) kinnitamiseks. Kapiteeli ülemist osa katab tähekujuline, tagant ära lõigatud, okaspuidust astmelise profiiliga plaat, mis toetus ehisseinale. Kapiteel on meisterlikult nikerdatud ning on ornamendi poolest võrreldav paljude Eesti 17. ja 18. sajandi altarietaablite ja kantslite sammaste kapiteelidega. Kuna ERMi objektil puuduvad sambad, mille peale korintose kapiteel võiks paigutada, ei saa see olla osa objekti algsest kompositsioonist. Lisaks erineb selle polükroomia kogu ülejäänud objektist (vt lisa 10).



ill 6 Korintose kapiteel alanumbri 23.



ill 7 Hageri kiriku altari korintose kapiteel, Christian Ackermann (1670. II pool).



ill 8 Vigala kiriku kantsli korintose kapiteel, Christian Ackermanni töökoda (1680. II pool). Foto: Uurimisprojekt, Christian Ackermann— .

### **1.3 Tisleri- ja puunikerdustehnikad**

Objekti kompositsiooni konstruktsiooni moodustavad 11 männipuidust (*Pinus*)<sup>61</sup> aluslauda<sup>62</sup> ning dekoori 19 eraldi nummerdatud pärnapuidust (*Tilia*)<sup>63</sup> taimornamenti ja 2 puto-figuuri. Teosega ühe numbriga alla, kuid mitte selle kompositsiooni, kuuluvad ka eelpool vaadatud kuusepuidust (*Picea*) Kristuse figuur ning lehtpuidust (pärn?) korintose kapiteel. Kuna viimase kahe skulptuuri puhul ei ole tegemist antud teose osadega, siis neid allpoolenam ei käsitleta. Alljärgneva osas vaatlen teose männi- ja pärnapuidust detailidel kasutatud tisleri- ja nikerdustehnikate eripärasid,

<sup>61</sup> A. Läänelaid, Puitude puuliigi määramine, aruanne, 03.X.2018.

<sup>62</sup> Aluslauad nr 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8/2, 24, 27, 26.

<sup>63</sup> A. Läänelaid, Puitude puuliigi määramine, aruanne, 03.X.2018.

mille põhjal on võimalik teha mõningaid üldistusi teose meistri käekirja osas. Samas on väljatoodud ka aluslaudade puidu dendrokronoloogilised uuringud. Männipuidu dendrokronoloogia põhjal on võimalik kontrollida ning võimalusel täpsustada Helmi Üpruse antud dateeringut.

Selleks et alljärgnev osa oleks lihtsamini jälgitav on kõigi 33. detaili numbrid, mõõtmed ja detailsed kirjeldused eraldi väljatoodud lisas 10.

### 1.3.1 Tisleritehnikad

Ehissein koosneb kaheksast männipuust (*Pinus*) lauast<sup>64</sup> ja kolmest konsooli lauast<sup>65</sup> mis olid omavahel, hõõveldatud servapidi liimliidetud (ill 9, 10). Aluslaudade keskele on kujundatud ovaalne avaus, mille tagusel olevale faasile kinnitus naeltega arvatavasti puitalusele maalitud pilt (ill 9). Aluslaudade pinnale on teostanud madalreljeefne nikerdus, mille teostas arvatavasti meistri jooniste järgi tislervõi meistri abiline. Madalreljeefne nikerdus kujutab kõhresugemetega voogavat motiivi, mis moodustab kujunduses akantusornamente. Ovaalse välja ümber on madalreljeefsel nikerdatud ka festoonide ketilaadne lehestik ja üksikud lehed, millele kinnitusid pärnapuidust nikerdused.



ill 9 D 112:11 auslauad nummerdatult 1-8-ni, vasakult paremale vaadates.



ill 10 Vasakul: konsooli vasak laud nr 26. Paremal: konsooli parempoolsed lauad nr 27, 24.

Aluslaud ja konsoolilauad on valmistatud samast männipuust.<sup>66</sup> Männitüvi poolitati ja lõhestati kirve abil ning lihtsaeti (ill 11) tangentsiaal- ja radiaallõikes laudadeks (ill 12).<sup>67</sup> Puidu lõhenemise ja aluslaudade kõmmeldumise vähendamiseks järjestas tislervõi tangentsiaalõikes lauad südamik

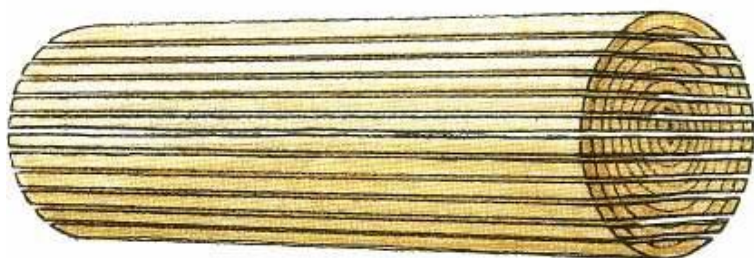
<sup>64</sup> Aluslaud nr 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

<sup>65</sup> Konsoolilauad nr 24, 27, 26.

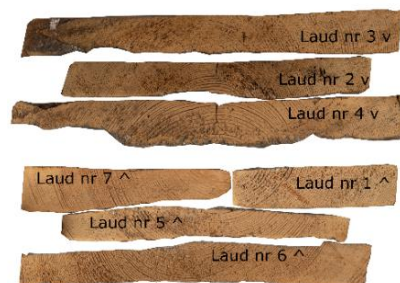
<sup>66</sup> Lisa 2. A. Läänelaid. ERM-i altari dendrokronoloogiline dateerimine. Aruanne. 4.12.2019.

<sup>67</sup> Keskaegses Euroopas oli saag eelkõige tislervõi töörisk. Puu langetamisvahendina algas sae üldisem kasutamine 1830. aastail. Idapoolse Kesk-Euroopa ja Põhjamaade analoogiale toetudes on tehtud loogiline järeldus, et Eestiski tuli langetusaag kasutusele umbes 1860. aastail. ( T. Meikar, T. Nurk, Saag. Sae ja saagimise ajaloo. — Akadeemia: Eesti Kirjanike Liidu kuukiri Tartus, nr 2, 1999, lk 348-349).

pool ülespidi.<sup>68</sup> Kõik laudad olid omavahel hõõveldatud servapidi kilbina kokku liimitud. Männipuidust laudad tegi tõenäoliselt puunikerdajaga koostöötanud tiskler,<sup>69</sup> kes hõõveldas laudad korp- ja lihthõõvliga vajalikku mõõtu<sup>70</sup> ning andis erinevate tööriistadega<sup>71</sup> laudadele ka profiili ja vormi.



ill 11 Lihtsaagimine. Foto: A. Roos. Materjali õpetus I. Kursus. [https://www.ehituskool.ee/files/8714/5856/8454/2.\\_Tuve\\_ehitus.pdf](https://www.ehituskool.ee/files/8714/5856/8454/2._Tuve_ehitus.pdf) (vaadatud 02.X.2019).



ill 12 ERMi objekti männipuidust (Pinus) lihtsaetud või lõhestatud laudad. Foto: B. Jänes. Fotomanipulatsioon: E. Mikko.

Laudade tagusel olevate tumedate, kahel pool ovaali asetsevate vertikaalsete jälgede järgi võib eeldada, et laudu toestasid konstruktsioonina vertikaalsed puitprussid.<sup>72</sup> Arvatavasti olid puitprussid okaspuidust, kuna traditsiooniliselt kasutatakse okaspuitu (kuuske ja mändi) ehituspuiduna.<sup>73</sup> Konsoolilaudad olid ehiseina külge kinnitatud omakorda (mõlemal pool) kahe horisontaalse liistuga.<sup>74</sup> Konstruktsiooni eripärana on objekti tagusel vaadeldavad põõnaavad, mis asuvad ovaali ülemises ja alumises otsas.<sup>75</sup> Põõnad on lühikesed ja madalad, seega ei olnud need laudade vahelise liite tugevdamiseks vaid pigem nende täpseks joondamiseks. Arvatavasti olid põõnad ühtlasi suunisteks, mille abil ehiseina vasak ja parem poolne osa liideti kokku tervikuks.

<sup>68</sup> Tangentsiaallõikes laudad on järjestatud nii, et südamiküki pool jääks alati ülespoole. Seeläbi kaarduvad laua otsad puidu kõmmeldumisel samas suunas (vt laudadel olevaid nooli, ill 12).

<sup>69</sup> „Tsunftireeglitele allutatud tööjaotuse kohaselt valmistasid tisklerid-nikerdajad altari korpuse, skulptuurid ja muud puitosad.“ (R. Rast, Altar- jumala laud ja esindusobjekt.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 317).

<sup>70</sup> Korphõõvliga hõõveldatakse maha saematerjali väline kore kiht ehk korp. Hõõvliraud on teistest hõõvliraudadest kitsam ja lõiketera serv on poolümarik. (A. Veski. Laudsepa ja mööbelsepa käsiraamat. Tallinn: Eesti riiklik kirjastus, 1962, lk 144).

<sup>71</sup> Peitlid, hõõvlid, saed jm. Barokk perioodil kasutuses olnud tööriistu saab lugeda Elert Thiele varaloendist, mille on tõlkinud Christian Ackermanni projekti uurijad. (Uurimisprojekt Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Elert Thiele varaloend. TLA, f. 230. n. 1. s. B. t. 12. l. <https://www.ackermann.ee/elulugu/> (vaadatud 15.IV.2020)).

<sup>72</sup>Vt lisa 10. Puitprussid mõõtudega: kõrgus ca 176 cm ja laius ca 16,5 cm. Mõõdetud aluslauda nr 7 ja 3 taguselt. Laudade tagusel on säilinud ka sepanaelad, millega prussid laudade külge kinnitusid.

<sup>73</sup> L. Ütsik, Kuuse (*picea abies*) ja Mändi (*pinus sylvestris*) konstruktsioonipuidu tugevussorteerimine erinevate meetoditega. Magistritöö. Tartu: Eesti maaülikool, Metsandus- ja maaehitusinstituut, 2015, lk 8-9.

<sup>74</sup>Vt lisa 10. Mõõtudega: kõrgus ca 4 cm ja laius ca 53 cm. Laius on võetud arvestades laual nr 1, 24, 26, 27 olevaid liistude jälgi. Kõrgus on võetud laudadel oleva keskmise liistu jälje järgi. Liistud olid kinnitatud naeltega tagantpoolt, mis on säilinud lauda nr 1 taguselt.

<sup>75</sup> Vt Lisa 10. Aluslaudad nr 4, 5 ja 6.

Konstruksioonide põhjal võib eeldada, et objekt oli algset vabalt seisev nagu altariretaabel, mille puitpruss talad võisid toetuda altari laua taguse või ehisseina osa vastu. Põõnade arvatav funktsioon annaks alust ka eeldusele, et tegemist võib olla altariseina teise korrusega, mille peakorrusele oli seinnaosi kaheks poolitatuna lihtsam paika tõsta.



ill 13 Aluslaudade tagusel olevad tumedad toetus prusside ja liistude jäljed ning põõnaavad on markeeritud punaste joontega.

### **1.3.1.1 Dendrokronoloogiline dateerimine**

ERMi objekti võimaliku meistri leidmisel aitab kaasa Helmi Üpruse antud objekti dateering, mille kohaselt valmis see stiili-kriitilise analüüsi põhjal umbes 1690-1700. aastate vahemikus.<sup>76</sup> Helmi Üpruse väite kontrolliks teostati objekti männipuidust laudade aastarõngaste dendrokronoloogiline analüüs. Aastarõngaste põhjal uuritava materjalina oli männipuit parimaks uurimismaterjaliks, kuna männipuidu aastarõngad on aluslaua otspuul hästi vaadeldavad. Analüüsiks vajalike makrofotode teostamiseks lihviti laudade otsad sirgeks.<sup>77</sup> Alar Läänelaid määras aastarõngaste põhjal, et männipuu on raiutud pärast 1691. aastat. Aluslaudad on aastarõngaste laiuse järgi lõigatud samast puidust. Sirgeks lõigatud laudadel puuduvad koorealused aastarõngad, kuid ligi saja aasta pikkuse aastarõngarea järgi võib oletada, et väga palju aastarõngaid puudu ei ole.<sup>78</sup> Kui puit langetati peale 1691. aastat, on tõenäoline, et objekt valmis 1700. aastate esimesel kümnendil, kuna

<sup>76</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 152.

<sup>77</sup> Dendrokronoloogiliseks analüüsiks lihvit laudade nr 1, 2, 3, 6, 7, 8/2, 27 otsad liivapaberitega, laua serva kogu ulatuses. Laudade lihvimine uuringuteks kooskõlastati ERMi kogudeosakonna juhtkonnaga.

<sup>78</sup> Lisa 2. A. Läänelaid. ERM-i altari dendrokronoloogiline dateerimine. Aruanne. 4.XII.2019.

koorealused aastarõngad ja puidu kuivatamisperiood annavad juurde vähemalt +/- 10 aastat.<sup>79</sup> Seega võib aluslaudade põhjal objekti valmimise perioodiks arvata umbes 1700-1710. aastate vahemiku.

### 1.3.2 Puunikerdustehnikad

Aluslaudade külge kinnituv dekoor on nikerdatud pärnapuidust (*Tilia*).<sup>80</sup> Pärnapuit oli Saksa barokkperioodi nikerduskunstis üks eelistatumaid puuliike, selle hea töödeldavuse ja nikerduskvaliteedi poolest.<sup>81</sup> Pärnapuit oli ka ihaldusväärne ja kalliskmaterjal,<sup>82</sup> mistõttu on ERMi objekti meister seda väärtusliku materjali kokkuhoidlikult kasutanud. Näiteks on objekti keskel olevat ovaali ümbritseval pärjal, ühes tükis ca 6 cm paksusest pärnapuidust nikerdatud ainult loorberilehestikud (numbritega 19 ja 20).<sup>83</sup> Pärjal olevad õiekimbud<sup>84</sup> on aga nikerdatud kokku liimitud pärna- ja männipuidu tükidest (ill 14, 15): männipuidust, kehva nikerdus kvaliteediga ca 2,5 cm paksune osa, on all pool ja hästi töödeldav pärnapuidust ca 8 cm paksune nikerdus on peal.<sup>85</sup> Liimliidete tugevuse tagamiseks ja puidu pindade vahel hea kontakti saavutamiseks on männi ning pärnapuidutükid lõigatud kiilu kujuliselt. Puidu lõigete valik on taganud ka selle stabiilsuse, mille tõttu ei esine õiekimpudel suuri kadusid. Ovaali ümbritsev pärj on aluslaudade külge kinnitatud okaspuidust tüüblitega,<sup>86</sup> ülejäänud skulptuurid on laudadele kinnitatud raudnaeltega. Puittüüblid on erinevalt naeltest väga hästi säilinud ning on endiselt tugevad ja stabiilsed. Erinevalt raudnaeltest on puittüüblid ka peidetud, need on nikerdatud pinna osa ja polükroomiaga kaetud.

---

<sup>79</sup> P. I. Kuniholm. Dendrochronology (Tree-Ring Dating) of Panel Paintings. – The Science of Paintings. New York: Springer-Verlag, 2000, lk 211.

<sup>80</sup> A. Läänelaid, Puitude puuliigi määramine, aruanne, 03.X.2018.

<sup>81</sup> M. Baxandall, The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, New Haven and London: Yale University press, 1995, lk 32.

<sup>82</sup> M. Baxandall, The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, lk 28.

<sup>83</sup> Vt lisa 10. Loorberilehestikud on mõõtmel 31 cm pikkused ja 17 cm laiused.

<sup>84</sup> Õiekimpudega pärja osad on laudadel nr 3, 4 ja 7.

<sup>85</sup> Vt lisa 10. Ovaali ümbritsev pärj on laudade külge kinnitatud ka okaspuidust tüüblitega, mille laadset kinnitust ülejäänud objektidel rohkem ei esine.

<sup>86</sup> Vt lisa 10. Välja arvatud detail nr 19, mille puittüüblid on asetatud kahe sepanaelaga.



ill 14 vasakpoolse laua nr 3 pealmise pärnapuidust (Tilia) ja alumise männipuidust (Pinus) nikerdatud pärja lillornament. Foto alumisest otsast.



ill 15 vasakpoolse laua nr 3 pealmise pärnapuidust (Tilia) ja alumise männipuidust (Pinus) nikerdatud pärja lillornament. Foto ülemisest otsast.



ill 16 Vasakpoolsele lauale nr 3 puittüüblitega kinnituv lillornament.

Ovaalse pärja õiekimpe võib pidada meistri nikerdatud tööks, kuna need paiknevad objekti keskel ning on teose üheks fookuspunktiks. Seega pidi nende skulptuuride nikerdus olema ka võimalikult kvaliteetne. Sama võib eeldada aluslaudade lehestike keskel olevate õiekimpude (nr 15, 22) osas. Need kaks õiekimpu on nikerdatud ühestükis pärnapuust. Meister on nendel olevad lilleõied kavandanud igalt küljelt vaadeldavana, et peita nikerdatud lilleõite materjali paksust (ill 17, 18).<sup>87</sup> Üksteise ette ja külgedele paigutatud vormide abil on meister vältinud ka nikerdatud pindade liigset süvendamist. Sellist strateeglist pool ümarate õiekimpude nikerdust võib pidada teose meistri käekirjale omaseks, kuna sama põhimõtte kohaselt on nikerdatud ka külgmistel vanikutel olevad õiekimbud.

<sup>87</sup> D. Esterly, Ginling Gibbons and the art of carving. New York: Abrams, 1998, lk 86.





ill 17 Lauale nr 8 kuuluv õiekimp nr 15.



ill 18 Lauale nr 2 kuuluv õiekimp nr 22

Kui pärjal ja aluslaudadel olevaid õiekimpe võib pidada suures osas meistri nikerdusteks, siis on teose ülejäänud lillornamendi nikerdanud meister koostöös selli(de)ga. Käekirjalised erinevused meistri ja selli(de) vahel saavad ilmsiks ovaalpärjale nikerdatud pärnapuidust loorberilehtede ja külgmiste vanikute võrdlusel. Ovaalpärja loorberilehtedel eristub käekirjaliselt vähemalt kahe selli töö, mida on võimalik tuvastada lehe pinnale nikerdatud rootsu kujude järgi (ill 19). Eeskujuna kasutati arvatavasti meistri nikerdatud külgmistel taimevanikutel olevaid loorberilehti. Selli(de) nikerdatud loorberitel on küll meistri tööle sarnane volav lehekujuga, kuid puudub vaniku lehestikule sarnane dünaamilisus ja kvaliteet (ill 19).



ill 19 Kahel vasakpoolsel loorberilehestiku (detailid nr 19, 7) lehe rootsud on nikerdatud teistsuguse kujuga kui parempoolsetel loorberilehestikel (detailid nr 20, 10/2). Kõige parem poolsema loorberilehestiku on aga nikerdanud meister ning see kuulub vaniku nr 10/1 ülemisse otsa.



ill 20 Vasakpoolne külgmine taimevanik nr 9. Meister on pealmiste detailsete lilleõite ja kirsiokestega peitnud sellide kohmakat alus nikerdust.

Selli(de) töö on äratuntav ka külgmiste vanikute nikerduses, millel on kombineeritud läbitöötlemata paksude õitega lilli, peenelt nikerdatud lilleõitega. Arvatavasti on sell(id) meistri antud jooniste põhjal nikerdanud õiekimpudel olevate lillede vormid, mida meister seejärel viimistles. Nii on meister peitnud selli(de) nikerdatud kohmakaid lilleõisi pilkupüüdvamate õiekestete ja peale liimitud kirsiokestega (ill 20). Sellide töö näitena võib välja tuua mõlemal vanikul

olevad päevalille õied, mis on erinevalt meistri käekirjast olnud nikerdatud rombikujulise südamikuga (ill 21). Selli(de) kohmakat nikerdust iseloomustavad veel ka tahaplaanile jäävad nartsissid, trompet-kujulised ja nelja lehelised lilled (ill 22).



ill 21 Vasakpoolne külgmise taimevanik nr 9. Sellid on kasutanud päevalille südamikes rombimustrit.



ill 22 Parempoolne külgmise taimevanik nr 10/1. Arvatavasti sellide nikerdatud paksulehelised lilleõied.

See kas samasugune tööjaotus võis kehtida ka akantusornamendi puhul, ei ole võimalik kindlaks teha, kuna akantusornamendil kasutatavad töövõtted ei ole omavahel eristatavad. Akantusornamentide voluutide spiraalid ja lehekujud on suhteliselt ühetaolised: lehed on teravatipulised, omavahel ühendatud ja lehele nikerdatud rootsud on teostatud pikkade sujuvate joontena.



ill 23 Vasakpoolsele alumisele konsoolilauale nr 26 kinnituv akantusvoolut nr 30.



ill 24 parempoolne laua keskel asuv akantusvoolut nr 8 ja 32, mis keerdub keskele südamikuks.



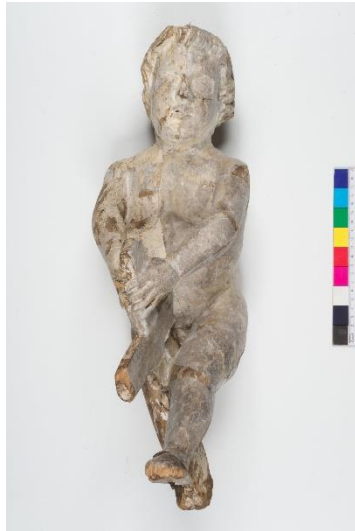
ill 25 Parempoolse murdviilu moodustav akantusvoolut nr 18/1.

Külgmiste konsoolidele kuuluvad kujud nikerdas kindlasti meister, kuna tegemist on samuti fookus detailidega, millele vaataja pilk teosel suundub. Paremale konsoolile kuulunud lambatallega figuur ja selle jalus on nikerdatud ühes tükis pärnapuidust. Lambatallega puto nõjatub kergelt vasakule jalale ja hoiab kaenla all, põimitud käte vahel lambatalle (ill 26). Erinevalt ristiga skulptuurist, mis on nikerdatud suurema anatoomilise täpsusega, katab selle alakeha drapeering. Ristiga puto toetub ettesirutatud paremale jalale ja hoiab kahe käega kinni ristist (ill 27). Kuna sellel puudub jalus oli see arvatavasti kinnitatud jalgupidi (naeltega) konsooli külge. Mõlemal putofiguuril on jäänud selja osa ka osaliselt töötlemata (ill 28). Ilmselt oli selge, et need jäävad seljaga vastu seina. Mõlemad kujud on staatilises poosis ja nõ tuimade nägudega. Kirjeldatud

figuurikäsitlust võib pidada meistri käekirjale omaseks, mille põhjal võiks ka nikerdajat otsida. Figuuride atribueerimine on selle töö juures oluline, kuna nende polükroomia erisuste tõttu on tekkinud kahtlus, kas need figuurid on osa objektist või on need töö juurde sattunud hiljem nagu eelpool analüüsitud Kristuse figuur ja korintose kapiteel. Selle väljaselgitamiseks vaadatakse puto-figuure lähemalt alljärgnevatel peatükkides.



ill 26 Lambatallega puto-figuur, nr 12. Pärnapuust (Tilia). Foto: B. Jänes



ill 27 Ristiga puto-figuur, nr 13. Pärnapuust (Tilia). Foto: B. Jänes



ill 28 Mõlema kaju seljatagune on jäänud osaliselt välja nikerdamata. Foto: B. Jänes

## 1.4 Ikonograafiline programm

Magistritöö alguses sai mainitud, et ilma kirjalike allikateta on ERMi objekti algset funktsiooni keeruline määratleda. Seda raskendab veel omakorda tekstitahvlite ja perekonna vappide puudumine, mis viitaks teose kasutusele epitaafi või altarietaablina. Objekti varasemale funktsioonile võib selgust tuua pildi- ja figuuriprogrammi analüüs. Selleks vaatlen figuuride ja lillornamendi ikonograafilist tähendust ja küsin: mida võis objekti keskel olnud maal kujutada ning kas mõne Eesti muuseumi kogust võib leida maali, mis sobituks ovaalraami? Maali leidmine võiks samuti selgitada objekti varasemat funktsiooni.

### 1.4.1 Puto-figuurid

Objekti puto-figuurid on Helmi Üpruse poolt kirjeldatud kui: „täidlased, pehmed, ümarad“.<sup>88</sup> Puto-figuurid võeti Põhja-Euroopa kirikukunstis kasutusele Cornelis Florise memoriaalkunsti teoste ja publikatsioonide vahendusel. Lapselikult uljastena edastasid putod inimestele eksistentsiaalset

<sup>88</sup> Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 151.

sõnumit: „Täna mulle, homme sulle.“<sup>89</sup> Eesti vappepitaafidel hoidsid puto-figuurid tavaliselt üleval vapikilbi alla jääva tekstitahvli draperiid.<sup>90</sup> Sellise kujutusega vappepitaafe on Tallinna toomkirikus kümne ringis, neist enamus pärineb 17. sajandi lõpukümnendist ning 18. sajandi algusaastatest.<sup>91</sup> Mõnel juhul hoiavad puto-figuurid peale draperii nurga üleval ka tõrvikuid, nagu näiteks Tõnnis Johan von Bellinkhausen'i (1634–1695)<sup>92</sup> ja Fromhold Johan von Rehbinder'i (1671–1697)<sup>93</sup> vappepitaafil.<sup>94</sup> Tallinna toomkirikus on säilinud ka vappepitaafid, millel puto-figuurid ääristavad vapi kaski ja kiivreid vapivälja kohal. Kaks nendest vappepitaafidest, Fabian Üxküll (1633–1687)<sup>95</sup> ja Wolter von Stackelberg, (1679–1692)<sup>96</sup> oma –kujutavad puto-figuure pealuu ja liivakellaga, mis sümboliseerivad maapealse elu kaduvust ja maiste asjade tühisust.<sup>97</sup> Epitaaf altaritel on vappepitaafidele sarnaselt kujutatud puto-figuure hoidmas altari ehisseina kirikule annatanud inimeste vappidega draperiid (Vigala kiriku altar, Christian Ackermann 1680. II pool) või initsiaalidega vapikilpi (Tallinna toomkiriku altarisein, Christian Ackermann, 1696). Hanila kiriku 1709. aastal Diedrich Walteri töökojast pärit altaril paiknevad puto-figuurid, käes palmioksad ja pasunad, teisel korrusel Kristus Kõigevõitja figuuri all. Tiivulised inglid, puto-figuurid, paiknevad ka Hageri kiriku altariseinal, mille 1680. aastate algul valmistas Christian Ackermann ja mis 1731. aastal Johann Valentin Rabe poolt ümber ehitati.<sup>98</sup> Just Rabe paigutas altariseina karniisile väikeste poiste kujulised inglite figuurid ja Kristus Kõigevõitja skulptuuri.

Hageri altariseina puto-figuurid sarnanevad oma pooside ja atribuutide motiivi poolest ERMi objekti putodega (ill 29) Nimelt hoiab ka üks puto Hageri retaablil lambatalle ja teine risti (ill 30). Lisaks puto-figuuridele paiknevad Hageri altariseina teise korruse keskmes oma poegi verrega toitva pelikani ning selle kohal Kristus Kõigevõitja figuur. Võib oletada, et ka ERMi objekti tipus seisis üks neist, sest reeglina lõppeski altariseina ikonograafiline programm Kristuse igavest elu sümboliseeriva võidulippu kandva Kristuse või samuti igavese elu tähendust kandva pelikani figuuriga.

---

<sup>89</sup> Ladina k. „*Hodie mihi, cras tibi*“. (R. Rast, *Animo grato* vovit: varauusaegsed epitaafaltarid Eestis.— Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, nr. 1-2 (20), lk 165).

<sup>90</sup> R. Rast, *Animo grato* vovit, lk 165.

<sup>91</sup> S. Mäeväli, E. Tromp, Tallinna toomkiriku epitaafid. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ, 2008.

<sup>92</sup> Vanal fotol hoiab vasakpoolne puto tõrvikut. (S. Mäeväli, E. Tromp, Tallinna toomkiriku epitaafid, lk 30).

<sup>93</sup> S. Mäeväli, E. Tromp, Tallinna toomkiriku epitaafid, lk 102-103.

<sup>94</sup> Mitmel puto figuuridega Tallinna Toomkiriku vappepitaafil on atribuudid või käed kadunud, seega tõrvikutega putosid võis olla rohkem.

<sup>95</sup> S. Mäeväli, E. Tromp, Tallinna toomkiriku epitaafid, lk 164-165.

<sup>96</sup> S. Mäeväli, E. Tromp, Tallinna toomkiriku epitaafid, lk 122-123.

<sup>97</sup> G. Ferguson, *Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis*. — Akadeemia: Eesti kirjanike liidu kuukiri Tartus, 1990, nr 12, lk 2684.

<sup>98</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Looming. <https://www.ackermann.ee/looming/hageri-kiriku-altarisein/> (vaadatud 04.II.2020).

ERMi objekti sarnasus Hageri altariseina J. V. Rabe aegsele ülaosale, võib viidata selle, et ERMi objekt võis samuti olla altari ülaosa. Kuid altarikujunduste sarnasus ei tulenenud mitte meistrite omavahelistest mõjudest, vaid pigem õpiaegsetest kogemustest ning kättesaadavates eeskujuraamatutest.<sup>99</sup> Johann Valentin Rabe ja ERMi objekti meistri motiivide sarnasus võib viidata samadele eeskujudele, kui pole üks-ühesed kordused.



ill 29 ERMi objekti puto-figuurid, vasakult figuur lambatallega ja paremal figuur ristiga. Foto: B. Jänes



ill 30 Hageri kiriku altari puto-figuurid, vasakult figuur lambatallega ja paremal figuur ristiga. Foto: Uurimisprojekt, Christian Ackermann— . Peeter Säre

Vasakpoolsel konsoolil seisnud puto-figuur (ill 29) hoiab oma väljasirutatud käte vahel risti, mis sümboliseerib ristiusku. Parempoolsel konsoolil seisnud figuur (ill 29) lambatallega, mis sümboliseerib Kristuse ohvrisurma ja ülestõusmist. Lambatall on Kristuse prediktsioon ehk ettekuulutus.<sup>100</sup> Sellistena on putod kaudselt seostatavad teoloogiliste vooruste – Usu, Lootuse ja Armastusega,<sup>101</sup> keda kujutati altariseintel mõnikord Kristuse ristisurma juures. Usu (ladina k. *Fides*) sümbolina hoiab puto oma käes risti, sümboliseerides Aabrahami ohvritoomist. Keskajal kujutati Lootust (ladina k. *Spes*), nagu Kristustki ülestõusmist tähistava võidulipuga, hiljem aga ankruga. Renessanssajal kujutati talle sagedamini koos Püha Perekonna ja väikelaps Johannesega.<sup>102</sup> Viimase puhul vihjab tall Johannesese missioonile Kristuse eelkäijana ja sellele, et

<sup>99</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 317.

<sup>100</sup> K. Kodres. Kirikusisustus.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 351.

<sup>101</sup> Voorused-ehk kristlikud voorused on seitse voorust katoliiklikus katekismuses. Kolm jumalikkude ehk teoloogilist voorust on usk, lootus ja armastus. Neli inimlikku ehk kardinaalset voorust on tarkus, õiglus, kindlameelsus ja mõõdukus. (Vikipeedia, Kristlikud voorused, [www.et.m.wikipedia.org/wiki/Kristlikud\\_voorused](http://www.et.m.wikipedia.org/wiki/Kristlikud_voorused) (vaadatud 11.I.2019)).

<sup>102</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 325.

tema tundis ristimise ajal Kristuses ära Jumala Talle (ladina k. *Agnus Dei*).<sup>103</sup> Seega on tallega figuuri puhul tõenäoliselt tegemist *Agnus Dei* sümboliga.

Nagu eelpool öeldud, võis ERMi objektil tipufiguuriks olla nii Kristus Kõigevõitja kui ka oma poegi verrega toitva pelikani figuur. Legendi järgi armastab pelikan oma poegi rohkem kui ükski teine lind, sest ta torgib oma rinda, et toita poegi omaenda verrega.<sup>104</sup> Selle legendi järgi sümboliseerib pelikan ka armulaua sakramenti.<sup>105</sup> Sama hästi, nagu eelpool viidatud, sobib ERMi objekti tipufiguuriks ka Kristus Kõigevõitja: Jeesus Kristus ilmutas end pärast ülestõusmist näitamaks, et need, kes usuvad Jumalasse, nende osaks saab taevariik, au ja hiilgus igavesti.<sup>106</sup> Ülestõusnud Kristuse atribuudiks on ristiga võidulipp, tema jalge all on pealuu ja/või madu. Millest esimene osutab sellele, et ta on võitnud surma ja teine, et ta on võitnud patu.<sup>107</sup>

#### 1.4.2 Taimornament

17. sajandi lõpul hakati üha enam paigutama epitaafidele, altariseintele, kantslitele jn lillornamente, mille intiimne pildikeel kõneleb sügavast usust ja jumala armastusest. Sepulkraalkunstis oli lillede kanda sõnum inimelu kaduvusest, samal ajal kui altarikujunduses olid lilled kui meditatsiooni stimuleerijad.<sup>108</sup> Lillornamendi motiivid võeti mustrilehtedelt, kohandades neid vastavalt puunikerdaja stiilile ja kompositsioonile. ERMi objekti lillornamendi motiivis kordub kõige enam päevalille ja loorberberilehe motiivi kasutus, millest päevalill väljendas jumala armastust ning loorberileht igavest elu. Roos oli üleüldise armastuse, kuid ka Kristuse vere sümbol. Õiekimbul (nr 22) kujutatud viinamarjad osutasid igavesele elule, mida toob usk Kristusesse.<sup>109</sup> Koosluses külgmistel vanikutel olevate viljapeadega võisid viinamarjad tähistada ka Kristuse verd ja armulaua sakramenti.<sup>110</sup> Õiekimpude (nr 15) suurte õiesüdamike keskel on kujutatud ka tammelehe oksa koos tammetõruga, mis on usu ning vooruse sümboliks.<sup>111</sup> Teise kimbu (nr 22) õiesüdamiku keskele on paigutatud aga lillevars maikellukesega, millest on kristlikus kunstis saanud Kristuse tulemise ehk ülestõusmise sümbol.<sup>112</sup> Kristuse ülestõusmisele ja surematusele viitab ka õiekimpudes esinev granaatõun<sup>113</sup> ja kevadlilled nagu nartsissid, kullerkupud,

<sup>103</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2473.

<sup>104</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2472.

<sup>105</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2468-2470.

<sup>106</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Tallinna Toomkiriku uuringud.

<sup>107</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Toomkiriku uuringud.

<sup>108</sup> R. Rast, *Animo grato* vovit, lk 183.

<sup>109</sup> R. Rast, *Animo grato* vovit, lk 183.

<sup>110</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2670.

<sup>111</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2669.

<sup>112</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2663.

<sup>113</sup> G. Ferguson, Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis, lk 2658.

maikellukesed.<sup>114</sup> Kõikides õiekimpudes on kujutatud ka trompeti kujulised lilleõied, mille puhul ei ole võimalik täpset taimeliiki määratleda, kuid tegemist võib olla mõne sõrmkübara liigi õiega.

Niivõrd rikkalik lillornamendi kasutuse puhul võib oletada, et tõenäoliselt püstitati ERMi objekt mõne aadli perekonna mälestuseks ning oli tõenäoliselt oma funktsioonilt epitaaf või osa suuremast epitaafretaablist. Objekt võis olla paigutatud epitaafretaabli peakorruse peale ning nagu Hageri kiriku epitaafretaabli puhul kuulusid selle juurde annetajate vapist, mis on erinevalt Hagerist kaduma läinud.

### 1.4.3 Mida võis kujutada ovaalne maal?

ERMi objekti ovaali keskmesse kuulus algselt maal, mille pilt oli tõenäoliselt teostatud puidust tahveldisele.<sup>115</sup>

Varauusaegne Eesti epitaafmaal oli kristliku sisuga, domineerivaks teemaks oli Kristus ristil. Martin Lutheri arvates oli see stseen koos Kristuse ülestõusmise teemaga sobivaim, selgitamaks Kristuse vereohvri tähendust inimkonna lunastamisel.<sup>116</sup> Altariretaabli pildi teemana eelistas Luther püha õhtusöömaaja kujutamist. Selle kõrval soositi altaripildi süžeedena siiski ka kaht Kristuse kannatusloo stseeni: ristilöömist ja ülestõusmist, mis võimaldasid tunnetuslikult osa saada Kristuse läbi saanud lunastusest.<sup>117</sup> Püha õhtusöömaaja altaripilt pidi illustreerima altarilaua juures toimuvat armulauasakramenti, mida Luther tõlgendas kui Kristuse ihust ja verest osasaamisena.<sup>118</sup>

Eesti varauusaegsetest epitaaf- ja altarimaalidest on säilinud vaid väheseid ovaalformaadis maale, mida saaks tuua võrdluseks ERMi objektile. Mälestusepitaafidest saab ovaalse tahvelmaali näiteks tuua Rootsi koguduse pastori Sveno (Sueno) Gydebergi (suri 1669. aastal) epitaafi (ill 32), mille annetas 1671. aastal Niguliste kirikule tema lesk Elisabeth Heidrich.<sup>119</sup> Ovaalformaadis maalil on kujutatud Kristus koos inglite ja kannatusatribuutidega (kroonimismantlis, okaskrooniga) ning pastorit koos perekonnaga palveasendis.<sup>120</sup> Nii maali teema kui ka maali allosa piiblightsitaat, seostuvad Hiiobi looga. Tsitaadid Hiiobi raamatust on evangeelse epitaafimaali enimkasutatud

---

<sup>114</sup> Kõik nimetatud taimed on vaadeldavad õiekimbu motiividel nr 3,7 9, 10/1, 15, 22. Vt lisa 7.

<sup>115</sup> „17. sajandil maaliti pildid valdavalt puutahvlile, 18. sajandil aga juba ka lõuendile.“ (R. Rast, Altar- jumala laud, lk 317).

<sup>116</sup> P. Ehasalu. Sub specie aeternitatis. Varauusaegne epitaafimaal Eesti luterlikus kirikus 16.-17. sajandil. Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, nr. 13, lk 15.

<sup>117</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 317.

<sup>118</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 318.

<sup>119</sup> P. Ehasalu. Sub specie aeternitatis, lk 43.

<sup>120</sup> P. Ehasalu. Sub specie aeternitatis, lk 43.

tekst, mida soovitas Martin Luthergi. Hiiobi lugu on tõlgendatav tüpoloogilise vastena Kristuse kannatusloole ning see oli kristliku alandlikkuse näiteks.<sup>121</sup>

Kuna ERMi objekt sarnaneb paljuski Märjamaa kiriku hävinud altaripealsele nii kompositsiooni ja taimornamendi poolest, siis võib eeldada, et ka ovaalsel maalil kujutatud stseen võis sarnaneda viimase originaalmaalile (ill 31). Christian Ackermanni Märjamaa epitaafaltari algne altarimaal rippus veel 1935. aastal kiriku põhjaseinal.<sup>122</sup> Maalil on kujutatud Kolgata grupp: ristilöödud Jeesus Kristus, neitsi Maarja, Maarja Magdaleena ja apostel Johannes.<sup>123</sup> Maal hävis 1944. aastal kiriku põlemisel, nagu ka sekundaarse maaliga altar ja muu kirikusisustus.<sup>124</sup> Nii on altari pilti võimalik analüüsida ainult säilinud foto põhjal.



ill 31 Märjamaa kiriku altari vana ovaalmaal (hävinud). Foto: Tartu Ülikooli Raamatukogu haruldaste raamatute, käsikirjade, foto- ja kunstikogu, 1935.



ill 32 Pastor Sveno Gudebergi epitaaf, 17. sajandi II pool. Niguliste kirikus. Eesti Kunstimuuseum. Foto: Tallinna Linnamuuseumi fotokogu.

18. sajandi algusest on pärit ka üks ovaalmaal Eesti Kunstimuuseumi Kadrioru kunstimuuseumi välismaalikogus, millel on küll autor, kuid päritolu ei ole teada.<sup>125</sup> Kõnealuse ovaalmaali puhul on

<sup>121</sup> P. Ehasalu. *Sub specie aeternitatis*, lk 43.

<sup>122</sup> E. Hindrikson. *Kiriklikkude mälestusmärkide registreerimistöo Märjamaa kihelkonna ühel suvel 1934 ja 1935. Praktikatoõ ülevaade ja päevik*. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond. Mustand. Käsikirjaline materjal. Tartu Ülikooli raamatukogu käsikirjad. TÜR.55.3.77, lk 14.

<sup>123</sup> E. Hindrikson. *Kiriklikkude mälestusmärkide registreerimistöo Märjamaa kihelkonna ühel suvel 1934 ja 1935. Praktikatoõ ülevaade ja päevik*. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond. Mustand. Käsikirjaline materjal. Tartu Ülikooli raamatukogu käsikirjad. TÜR.55.3.77, lk 14.

<sup>124</sup> A. Reinhold. *Märjamaa kiriku ja koguduse ajaloo*. Diplomitöö. Eesti Metodisti Kirik, Teoloogiline seminar, 2011, pagineerimata.

<sup>125</sup> Eesti muuseumide veebivärav. *Kristus ristil*, Eesti Kunstimuuseum, EKM j 9828 VM 725. <https://www.muis.ee/museaalview/98623> (vaadatud 14.II.2020).



tegemist Georg Gsellile (1673–1740) atribueeritud Kristuse ristisurma pildiga (ill 35),<sup>126</sup> mis on teostatud õlivärvidega lõuendile.<sup>127</sup> Ovaali mõõtudeks on 107,5 cm (kõrgus) ja 81,8 cm (laius).<sup>128</sup> Mõõtude poolest sarnaneb Georg Gselli maal ERMi objekti ovaali mõõtudega (ill 33). ERMi peakataloogis on ovaali mõõtmeteks antud küll- 104 cm (kõrgus) ja 72 cm (laius), kuid mõõtmisel ei ole arvesse võetud aluslaudade tagusel olevat ca. 2-3 cm laiust faasi, mille sisse maal varasemalt paigutus. Uute mõõtmiste põhjal, mis arvestavad ka tagusel olevat faasi, on ovaali tegelikud mõõtmed 109,5 cm (kõrgus) ja 81,5 cm (laius) (ill 34). Mõõtude põhjal võiks Georg Gselli „Kristus ristil“ maal paigutada ERMi objekti ovaalsesse raami. Vaadeldaval perioodil oli juba ka levinud praktika lõuendile maalitud pilte kirikuruumi paigutada,<sup>129</sup> seega on Gselli ovaalmaali paigutamine ERMi objekti ovaalraami mõeldav.



ill 33 D 112:11 1-33, ovaalne maaliväli.



ill 34 Mõõdetuna tagusel näha olevast faasist on ovaali mõõtudeks: 109,5 x 81,5 cm.



ill 35 Georg Gselli maal „Kristus ristil“, VM 725. Maal on pingutatud toestavale dubleerkangale. Foto: Tiina-Mall Kreem. Eesti Kunstimuseum.

Kuigi Georg Gselli „Kristus ristil“ maal sobituks ERMi objekti ovaalsesse raami nii oma mõõtmetelt kui ka teemalt, pole selle tõestuseks seni ühtegi dokumentaalset vihjet leitud.<sup>130</sup> Paraku ei olnud võimalik ka teist ovaalraami sobituvat maali leida. Samas saab analoogsete ovaalmaalide

<sup>126</sup> J. Kukina. Georg Gsell ja kaks maali Eesti Kunstimuuseumist.— Renovatum ANNO 1995. Tallinn: Ennistuskoda Kanut, 1995, pagineerimata.

<sup>127</sup> Eesti muuseumide veebivärv. Kristus ristil, Eesti Kunstimuuseum, EKM j 9828 VM 725. <https://www.muis.ee/museaalview/98623> (vaadatud 14.II.2020).

<sup>128</sup> Eesti muuseumide veebivärv. Kristus ristil, Eesti Kunstimuuseum, EKM j 9828 VM 725. <https://www.muis.ee/museaalview/98623> (vaadatud 14.II.2020).

<sup>129</sup> Juhendaja Reet Pius tõi selle näiteks 17. sajandist pärit Anseküla krikul Kolgata stseeniga lõuendil altarimaali (<https://www.muis.ee/museaalview/285633>, vaadatud 22.VII.2020) ja Reigi kiriku 17. sajandi Püha Öhtusöömaaja pildiga kunagise altarimaali, mis on samuti maalitud lõuendile.

(<https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=3185>, (vaadatud 22.VII.2020). R. Pius. Vestlus e-kirja teel. 22.VII.2020.

<sup>130</sup> J. Kukina. Georg Gsell ja kaks maali Eesti Kunstimuuseumist

ja epitaafide analüüsi põhjal järeldada, et tõenäoliselt kujutas kadunud maal näidetele sarnaselt Kristuse ristisurma pilti.

## 1.5 Viimistluskihtide uuringud

Barokk-perioodile loomupäraselt on teos olnud algselt värvikirev ja tõenäoliselt rikkaliku kullatisega kaetud. Maalingute värskendamine ja uuendamine on aga kirikukunsti puhul olnud levinud praktika, mistõttu ei ole imeks pandav, et ERMi objekt otsustati mingil ajahetkel ülevärvida. Kirikus olevate epitaafide eest hoolitsemine oli pärijate kohustus ning viimaste puudumisel muutus objektide seisukord mõne aastakümnega. Välimuse kaotanud personaalsed memoriaalid, mis enam kirikuruumi ei kaunistanud, tõsteti vähem käidavasse kohta, kus need võisid täielikult hävida.<sup>131</sup> Seega tulenes objekti valgeks värvimine praktilisest vajadusest maskeerida selle värvikihtidele ajajooksul tekkinud kahjustusi, et teos säiliks oma kohal kirikuruumis.

Valgeks värvitult väljendas objekt arvatavasi ka ajastu moe ja maitsete muutumist, kus barokne värvikirevus asendus 18. sajandil kivi jm. väärismaterjalide imitatsiooniga<sup>132</sup> ning 19. sajandiks monokromaatilisema värviprogrammiga.<sup>133</sup> Tänapäeval on teose valge värvikiht kaetud tolmu ja mustusega ning selle värvikihistuste ulatuslike kadude alt avaneb palju intrigeerivam, 18. sajandi alguses teostatud originaalpolükroomia.

Alljärgnevalt analüüsin teose värvikihistusi, kasutades selleks erinevaid uurimismeetodeid. Eesmärk on välja selgitada objekti algne värvilahendus, sellel kasutatud maalitehnikad ning materjalid. Objekti polükroomia analüüs on järjestatud esimesest viimistluskihist sekundaarse värvikihini:

1. Kruntvärv
2. Kullatise alustoonid, valge ja oranž värv
3. Kuldamine ja lüstermaal
4. Sinine taustavärv
5. Sekundaarne värvikiht

---

<sup>131</sup> P. Ehasalu. *Sub specie aeternitatis*, lk 12

<sup>132</sup> R. Rast, *Altar- jumala laud*, lk 340.

<sup>133</sup> Sellise monotoonse värvikhi on saanud paljud Ackermanni töökojast pärit retaablid nagu: Hageri, Järva-Madise, Türi, Martna ja Tallinna toomkiriku altaris. (Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... looming).

Kuigi puto-figuurid on osa objekti kompositsioonist erineb nende polükroomia ülejäänud objektist. Seetõttu analüüsin nende viimistluskihte ülejäänud objektist eraldi ning püüan leida selgitust, miks nende polükroomia ülejäänud objektist erineb. Puto-figuuridele järgnevalt vaatlen lühidalt ka Kristuse figuuri ja korintose kapiteeli viimistluskihte.

Viimistluskihtide analüüsi osana on teostatud: stratigraafia proovid ja värvisondaažid<sup>134</sup>; p-XRF mõõtmised<sup>135</sup> ning element- ja spektroskoopilised (SEM-EDS, ATR-FT-IR) instrumentaalanalüüsid.<sup>136</sup> Portatiivse ED XRF'iga kaardistused teostas Tartu Ülikooli ajaloo ja arheoloogia instituudi projektijuht Ragnar Saage. Värviproovide SEM-EDS elementanalüüsid ja ATR-FT-IR spektroskoopilised analüüsid teostas ning interpreteeris Tartu Ülikooli keemia instituudi analüütilise keemia teadur Signe Vahur. Kõiki objekti detailidelt võetud värviproove spektroskoopilistel analüüsimeetoditel siiski ei uuritud. Magistritöö raames jäid tegemata põhjalikud värvikihistuste analüüsid puto-figuuridel, mille polükroomia kihtide analüüsiks teostati aga stratigraafia proovid ning värvikihistuste digitaalsed rekonstruktsioonid.<sup>137</sup> Värviproovid jäid teostamata ka korintose kapiteelil, mille värvikihistuste visuaalne analüüs on toodud lisas 10. Maalitehnikate illustreerimiseks on kasutatud fotosid juba konserveeritud detailidest.

### 1.5.1 Kruntvärv

Enne objekti kruntimist kaeti puidu pind liimikihiga, et sulgeda puidu poorid ja anda krundikihile hea nake puidupinnaga. Puidu ettevalmistuskihist sõltus ka ülejäänud värvikihtide ja kullatise vastupidavus.<sup>138</sup> Teose kruntvärv koosneb alumisest tumedast ja pealmisest helehallist kruntvärvi kihist (ill 36). Selliseid mitmevärvilisi krundikihte kasutati puit polükroomias metall-lehe pinna ettevalmistusena, et anda ühtlase viimistlusega aluspind.<sup>139</sup> Tume kruntvärv mõjutab optiliselt kõiki järgnevaid värvikihte, andes värvidele sügavaid toone. Värvianalüüside interpretatsiooni põhjal sisaldavad tumehall ja helehall krundikiht valdavalt kriiti ( $\text{CaCO}_3$ ) ja vähesel määral silikaatseid lisandeid.<sup>140</sup> XRF analüüsis esineb ka pliivalget ( $\text{PbCO}_3$ ) värvipigmenti.<sup>141</sup> Tumehalli

---

<sup>134</sup> Lisa 5. Stratigraafia proovid ja mikrosondaažid valitud detailidelt ja skulptuuridelt. Lisa 6. Korpuse detailide värvisondaažid on teostatud puhastus proovide osana.

<sup>135</sup> Lisa 4. p-XRF analüüsi spektrid.

<sup>136</sup> Lisa 3. Tartu Ülikooli keemia instituudi analüütilise keemia teaduri Signe Vahuri teostatud värvianalüüside spektrid.

<sup>137</sup> Lisa 5. Stratigraafia proovid ja mikrosondaažid.

<sup>138</sup> M. Richter. Art-technological Source Research and Scientific Examination: A Comparative Study on the Technique of Coloured Glazes Applied on Metal Leaf, 2013, lk 40.

<sup>139</sup> M. Richter. Art-technological Source Research and Scientific Examination, 2013, lk 45-46.

<sup>140</sup> Lisa 3. P4. V. Õis. Kullatis, must-sinine.

<sup>141</sup> XRF analüüsis võib kruntvärvi osaks pidada lisandeid: Pb, Br ja Fe. (Vt lisa 4. Proovid: Laud nr. 2 puidult proov, krunt; laud nr. 6 puidult proov, krunt).

toon pigmenti ei olnud proovil võimalik määrata, kuid hallikas toon saadi tõenäoliselt söe lisamisel kriitvärvile.<sup>142</sup> Värvuuringus ei olnud võimalik tuvastada krundi sideainet, kuid kruntvärv pehmenes deioniseeritud veega.<sup>143</sup> Selle põhjal võib järeldada, et tegemist on traditsioonilise kriidikrundiga, mille sideaineks on loomne liim.<sup>144</sup> Tume- ja helehalli kruntvärvikihiga on kaetud kõik objekti juurde kuuluvad detailid, väljaarvatud puto-figuurid, millel on valge kruntvärv. See erinevus on arvatavasti taotluslik, kuna valge kruntvärviga ning inkarnaadi värvidega maalitud skulptuurid tõusevad visuaalselt paremini esile tumedal taustal.



ill 36 Aluslaud nr 7 ja detail nr 10/2, loorberilehestik. Valge värvi alt on paljastunud tume ja helehall kruntvärv. Selliseid värvikadusid krundini esineb kõikidel detailidel.

Kruntvärv on skulptuuride pinnale kantud mitmete õhukeste kihtidena ja üsna vedelal kujul. Kruntimisel olid kõik detailid kinnitatud aluslaudade külge, mistõttu ei ole maalija akantusornamente seestpoolt ära värvunud (ill 37). Aluslaudadel olevate värvinirede (vertikaal ja horisontaal suunas) põhjal võib oletada, et objekt oli kruntimise ajal ovaali keskelt poolitatud kaheks, sest tumehalli kruntvärvi nired jooksevad aluslaudade tagusel ovaali keskele kokku (ill 38). Värvinirede põhjal võib ka eeldada, et maalija sai kruntimise ajal ehissena keerata selle poolitatud kesk teljele- laudade nr 4, 5 ja 6 hõõveldatud servale. Seda tõendavad nende laudade sisemistel servadel olevad värvi randid, mida teistel omavahel liimliidetud laudadel ei ole.

<sup>142</sup>Vt lisa 3. Proov: P4, Hallikasmust kiht ja valge kiht. Süsi ei anna IR spektris karakteristlike neeldumisi ning seda ei ole võimalik IR spektris mõõta.

<sup>143</sup> Lisa 6. Puhastus proovid ja värvisondaažid. Puhastus proov 1.

<sup>144</sup>M. Richter. Art-technological Source Research and Scientific Examination, 2013, lk 44.



ill 37 Akantusornament nr 17 sisemus on jäänud värvimata.



ill 38 Ovaali ülemise osa laud nr 4 ja 5. Laudade tagusel olevatest väljalõigetest on näha sisse poole voolanud värvinired. Fotol on näha ka poolte kokku liitmisel suunisena kasutatud põõnaava.

Teose kruntvärvikihid on erinevalt muust polükroomiast väga hästi säilinud. Selle põhjal võib eeldada, et maalija kandis kruntvärvile isolatsiooni kihi ( liimi või õli kiht), mis kaitseb kruntvärve niiskuskahjustuste ja pudenemise eest.<sup>145</sup> Seda kihti ei olnud aga võimalik värviproovidel määrata, kuna isolatsiooni ja kruntvärvikihid ei eraldunud kõikide proovide võtmisel.<sup>146</sup>

### 1.5.2 Kullatise alustoonid, valge ja oranž värv

Peale kruntvärvi isolatsiooni kihiga katmist, värvis maalija kullatisega kaetavad ornamentid värviliste- valge ja oranži ettevalmistus kihiga. Loorberi- ja lehtornamendid on värvitud valge värviga ning lillekimbud<sup>147</sup> ja akantuslehtede servad<sup>148</sup> on värvitud oranži värviga. Tõenäoliselt ei ole nende värvikihtide puhul tegemist savi sisaldavate boolus värvidega, kuna teosel on metall-lehe pealekandmiseks kasutatud õlikuldamis tehnikat. Õlikuldamisel ei pea aluspind olema ideaalselt sile nagu vesikuldamise puhul, kuna õlikullatud metall-lehte ei ole võimalik poleerida. Seega oli nende värvide eesmärk anda metall-lehele vastava alustoon.<sup>149</sup> Valge värv andis kullatisele kollase

<sup>145</sup> M. Richter. Art-technological Source Research and Scientific Examination, 2013, lk 44.

<sup>146</sup> Lisa 3. Instrumentaal värvianalüüsis oli võimalik kruntvärvikihte eristada ainult proovil P4.

<sup>147</sup> Õiekimbud nr 15, 22; vanikute lillornamendid nr 9, 10/1; ovaalse pärja lillornamendid laudadel 3, 4, 7.

<sup>148</sup> Oranži värviga on ääristatud kõikide akantuslehtede servad ja madalreljeefselt nikerdatud akantuse ja kõhreornamendi osad.

<sup>149</sup> M. Richter. Art-technological Source Research and Scientific Examination, 2013, lk 48-50.

kullavärvi ning oranž punase pronksivärvuse. Kuldamisele eelnevalt kaeti alustoonid isoleeriva liimi või õlikihiga (ill 39).<sup>150</sup>

Valge värv sisaldab kriiti, pliivalget ja silikaatseid aineid, orgaaniliste ainetena tuvastati estri-tüüpi ja valguline aine,<sup>151</sup>seega võib tegemist olla õli-temperavärviga. Valge alustoon (ill 40) on oluline kullatise ja sellele teostatud lasuurmaalingu optilise efekti ja lüstri sära saavutamiseks, et tumedast taustast eristuda.



ill 39 Detaili nr 14 algaval festoonide lehestikul on valge õlivärv kaetud kuldamiseks liimi või õlikihiga, mis on ajajooksul tumenenud. Messinglehte õliga kaetud pinnale aga ei asetanud.



ill 40 Laud nr 1 madalreljeefselt nikerdatud lehemotiiv, õiekimbu nr 22 kõrvalt. Rohelise värvi alt on näha valge alusvärv, mis on kantud kruntvärvile.

Sama valge värviga,<sup>152</sup> on värvitud ka akantusornamentide sinise sooneline marmoriimitatsioon. Sinise värvina lisas maalija valgele arvatavasti smalt ( $\text{SiO}_2 \cdot \text{K}_2\text{O} \cdot \text{CoO}$ ) pigmenti.<sup>153</sup> Maalitud pinna faktuuri põhjal võib eeldada, et maalija teostas sinised jooned märja valge värvi sisse. Marmoriimitatsiooniga on maalitud kõhre ja akantusornamendid, mida maalija on veel täiustanud ääristades akantuslehetipud ja kõhre süvendid oranži värvi ja kullatisega (ill 41).

<sup>150</sup> Lisa 5. P2 ja P2.1. Stratigraafia proovidel on näha liimi või või õlikiht enne kullatist.

<sup>151</sup> Lisa 3. P2. V. Vanik. Kuld, õis; P6. V. Ü. Akantus. Roheline.

<sup>152</sup> Marmorimitatsiooni valgel värvil esineb ulatuslik krakeltüür ning valge värv on läikiv ja faktuuriga. Selle põhjal võib oletada, et tegemist on õlivärviga.

<sup>153</sup> Lisa 3. P6. V. Ü. Akantus. Roheline.



ill 41 Vasakult: madalreljeefselt nikerdatud akantusornament laual nr 8 ja kõhreornament laual nr 3. Mõlemad on maalitud sinise-valge marmoriimitatsiooni, oranži värvi ja kullatisega.

Oranžile värvikihile annab värvuse arvatavasti kollane ooker.<sup>154</sup> Välimuselt meenutab oranžvärv vesikuldamisest kasutatavat armeenia muldsavi ehk boolust, kuid arvatavasti on tegemist pigem estri-tüüpi ja valgulise aine nagu õli temperavärviga.<sup>155</sup>



ill 42 Vaniku nr 10/1 õiekimp, oranž värv.



ill 43 Vaniku nr 9 õiekimp, Oranž värv.

### 1.5.3 Kuldamine ja lüstermaal

XRF ja SEM-EDS elementanalüüside interpretatsiooni põhjal võib järeldada, et maalija teostas kogu teose kuldamise tsingi ja vase sulami- messinglehega.<sup>156</sup> Messingleht võeti kuldamises kasutusele juba 15. sajandi lõpus ning selle kasutus jätkus 19. sajandi lõpuni.<sup>157</sup> Kuigi Eestis kasutati barokk perioodil kuldamises endiselt valdavalt kulla ja hõbe lehte, ei olnud mitteväärismetall lehtede kasutamine ebatavaline.

<sup>154</sup> Kollane ooker: Fe, Al, Si, Mg, O. (Lisa 3. P4. V. Õis. Kullatis, must-sinine; P7. Pärj. Leht. Roheline).

<sup>155</sup> Lisa 3. P2. V. Vanik. Kuld, õis; P4. V. Õis. Kullatis, must-sinine; P7. Pärj. Leht. Roheline.

<sup>156</sup> Messingleht: Cu, Zn. (Lisa 3. P2. V. Vanik. Kuld, õis; P4. V. Õis. Kullatis, must-sinine; P7. Pärj. Leht. Roheline).

<sup>157</sup> M. Richter. Art-technological Source Research and Scientific Examination, 2013, lk 59.

17. ja 18. sajandil oli Nürnberg selliste erivärviliste metall-lehtede juhtivaks tootmiskeskuseks.<sup>158</sup> Erinevate metallide kuumutamisesest saadud sulamid, mis pressiti metall-lehtedeks või kasutati pulbrina<sup>159</sup> on tuntud kui *Streuglanz*.<sup>160</sup> Tegemist oli Nürnbergi kunstniku Johann Hautsch'i (1595-1670) tootmistehnoloogiaga, kus erinevaid metalle peenestades, tugevas aluses pestes ning siis tuliseks aetud vask- või raudplekile puistades (saksa k, *streuseln*) ning hõõrudes, tekkisid metallidel erinevad värvid. Messing andis erinevaid kullavärve, vask punaseid ning raua ja tina segu andis metall-lehele siniseid ja violetseid värve.<sup>161</sup>

Ornamentidele on messingleht kantud erisuuruses lehtedena. Detailidel on selgelt eristatavad lehe kontuurid (ill 44) ja õlikuldamisest tekkinud kortsud. Messinglehe kortsumine oli paratamatu süvendatud pindadel nagu õiekimpude südames ja kroonlehtedel.



ill 44 Loorberilehestikul nr 20 ja aluslaua nr 3. festoonidel on näha valge alustoon ja selle peale kantud metall-lehe kuju.

Seejärel on maalija kasutanud messinglehega kaetud pindadel lüster tehnikaid, et anda ornamendile metalne ja sillerdav pind, mis eristus matist tausta värvist. Lüster tehnikas kantakse kullatise pinnale lasurne laki või õlikiht, mille toonimiseks kasutati nii punaseid, siniseid, rohelisti kui ka kollaseid pigmente. Lüster tehnikaid on puitpolükroomias kasutatud nii vääriskivide imiteerimiseks kui ka puht dekoratiivsel eesmärgil. Lasuursete värvikihtide all olev metall leht reflekteerib valgust, mis võimendab valguse käes värvitud pindade sära.<sup>162</sup> Lüsterlakk kanti kulatud pinnale mitme kihina ning kaeti seejärel läikiva viimistluslakiga, mille poleerimisega võimendati lüstri sära.<sup>163</sup> Teosel on

<sup>158</sup> U. Merz, M. Richter. The good samaritan relief by Ignaz Günther or his Workshop in St. Giles in Gmund. — Historical Polychromy- Historische Polychromies: Polychrome Sculpture in Germany and Japan, 2004, lk 42.

<sup>159</sup> Mark Richter on leidnud kirjelduse messingipulbri kasutusest ajaloolises retseptiraamatus „Kunstmappe eines Karthäusers“ (1792). (U. Merz, M. Richter. The Good Samaritan Relief by Ignaz Günther, 2004, lk 36).

<sup>160</sup> *Streuglanz*- saksa k. *streuseln*, tähendab puistatud ja *glanz*, tähendab sära.

<sup>161</sup> J. G. Krünitz. Oekonomische Encyklopädie. Streuglanz, [www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/s/ks36189.htm](http://www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/s/ks36189.htm) (vaadatud 01.IV.2020).

<sup>162</sup> J. Taubert, M. D. Marincola, Polychrome Sculpture Meaning, Form, Conservation, 2015, lk 117.

<sup>163</sup> M. Richter, I. Pelludat, Blue Glazes on Silver Leaf Gildings. History, Artists' Materials and Technical Sources. —Historical polychromy: polychrome sculpture in Germany and Japan, 2004, lk 160.



lüstertehnikas värvitud loorberilehed ja õiekimbud, millel on kasutatud erinevate toonide ja katvusega lüsterlakke.

Loorberilehtedele on lüstermaal teostatud lasuurse rohelise lakkvärviga (ill 45, 46), mille roheline pigment on arvatavasti verdigris ( $\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$ ),<sup>164</sup> kuna verdigris ei ole pigmendina värvis püsiv on see suures osas oksüdeerunud stabiilsemaks pruuniks vaseoksiidiks (ill 45).<sup>165</sup> Värviproovis tuvastati täiteainena kriiti ja madala intensiivsusega lisandeid.<sup>166</sup> Lüstermaali efekt ei ole aga maalitud pindadel läbivald ühesugune, sest kohati on roheline värv kantud katva paksu värvikihina, mille alt ei paista messingleht välja.



ill 45 Loorberilehestik laual nr 7. Rohelise lüstri verdigris pigment on ajajooksul oksüdeerunud stabiilsemaks pruuniks vaseoksiidiks.



ill 46 Detail nr. 20 loorberilehestik, rohelise lasuurse lüsterlakk alt paistab sillerdav messingleht.

Lüster tehnikas on maalitud ka õiekimbud, millel on maalija kasutanud lasuurseid punase ja sinakas-musta õli või lakkvärve (ill 47, 48). Puhastus proove tehes selgus, et õiekimpude metallilehe pind on lüsterlakkidega kaetud vaid osaliselt. Arvatavasti selleks, et rõhutada nikerdatud süvendeid ja vorme. Näiteks loorberilehtede vahel olevad marjad on kaetud punase ja sinakas-musta lüsterlakiga andes marjadele lilla tooni ning lilleõite ja viljade südamikud on kaetud kas ühega kahest lüsterlakist või nende seguga (ill 47, 48). Värvianalüüsidest küll sinakas-musta pigменти ei tuvastatud,<sup>167</sup> kuid analüüsi läikivat punast kihti, mis sisaldab tõenäoliselt ookit ja sideainena õli.<sup>168</sup>

<sup>164</sup> Kuna rohelise värvi proov sisaldab kõrges kontsentratsioonis kloori võis alguses arvata, et tegemist on atakamiidi pigmendiga. (Lisa 3. P1. Vanik. Roheline, kuld.). Kuid kloori võib esineda verdigris pigmendil, mida leitakse mereäärsetel aladel sisaldades kloori,  $\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$ . (Vikipeedia artikkel, Verdigris. <https://en.wikipedia.org/wiki/Verdigris> (vaadatud 12.III.2020)).

<sup>165</sup> N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddal. Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments. Verdigris, 2008, lk 391-392.

<sup>166</sup> Lisa 3. P1. V. Vanik. Roheline, kuld.

<sup>167</sup> Musta pigменти ei ole võimalik värvianalüüsis tuvastada, samuti on keeruline siniste pigmentide tuvastamine ja määramine.

<sup>168</sup> Lisa 3. P2. V. Vanik. Kuld, õis.



ill 47 Vanik nr 10/1. Roosi südamik on maalitud lasuurse punase ja sinakas-musta värviga.



ill 48 Vanik nr 9. Lasuurne punase ja sinakas-must lasuurvärv on andnud messinglehega kaetud nikerdatud kirsilehtedele ja süvenditele värvilise patina.

#### 1.5.4 Sinine taustavärv

Kõige viimasena värvis maalija aluslaudade taustad mitme paksu sinise värvikihiga (ill 49, 50). Sinine värv sisaldab smalt pigmenti ning täiteainena kriiti ja plii valget. Sideainet ei olnud võimalik IR- spektril tuvastada, kuna sideaine on värvist suures osas kadunud ning värv on pulbristunud.<sup>169</sup> Tõenäoliselt oli tegemist aga vees lahustuva sideaine nagu liimi, kaseiini või mõne muu valgulise ainega. Tumedale taustale kantud sinine värv on oma toonilt intensiivne ja külluslik, mille matt valgust neelav pind täiustab marmoriimitatsiooniga ja lüsterlakitud läikivaid ornamente.



ill 49 Aluslaua nr 2 valge värvi alt väljapuhastatud sinine taustavärv.



ill 50 Aluslaud nr 3. Sinine värv on lüstermaalitud pinna peal, seega oli see kõige viimane värvikiht.

<sup>169</sup> Lisa 3. P5. V. Ü. Konsool. Sinine.

### 1.5.5 Sekundaarne värvikiht

Lagunev ja kulunud originaalpolükroomia värviti mingi ajahetkel üle paksu valge värviga.<sup>170</sup> Valge värvikiht sisaldab kriiti või lupja<sup>171</sup>, tsinkoksiidi (ZnO) ja võib-olla kipsi.<sup>172</sup> Tõenäoliselt kasutati teose värvimiseks lubivärvi, millega võõbati üle tihtipeale nii värskendust vajavad kiriku seinad kui ka kunsti objektid. Kuna valge värv sisaldab tsinkoksiidi värviti teos arvatavasti üle alles 19. sajandil.

### 1.5.6 Puto-figuurid

Määratud ja tolmused puto-figuurid erinevad ülejäänud objektist peale kruntvärvi ka sekundaarsete värvikihtide poolest. Ülaltoodu põhjal teame, et objekt on olnud ülevärvitud vaid ühe valge lubivärvi kihiga, kuid puto-figuuridel on lubivärvi all veel üks sekundaarne valge õlivärvi kiht. Puhastusproovidele ja visuaalsele vaatlusele tuginedes leian, et sellele, miks figuure on kaks korda ülevärvitud on oma põhjendus.

Figuuride polükroomiakihid on alumisest pealmiseni järjestatud järgnevalt:

1. Valge kruntvärv
2. Inkarnaat ehk ihuvärv
3. Kollane värv, tõenäoliselt ooker
4. Kuldamine
5. Esimene sekundaarne värvikiht: valge õlivärv
6. Teine sekundaarne värvikiht: valge lubivärv

Järjestuses toodud esimesed neli värvikihti kuuluvad originaalpolükroomia alla. Kuigi värviuuringuid figuuridest ei ole teostatud saab nende analüüsil tugineda stratigraafia proovidele ja mikrosondaažidele (vt lisa 5). Esimese kihina on figuuridele kantud valge kruntvärv. Arvatavasti on tegemist traditsioonilise kriidikrundiga, mille sideaineks on loomneliim, kuna see on veega pehmenev.<sup>173</sup> Sellele järgneb õrnades roosades ja punastes toonides inkarnaat, mida on võimalik vaadelda pealmiste värvikihtide kadudega aladel. Kruntvärv on sekundaarsete värvikihtide alt suures osas paljandunud ning sellel on näha inkarnaadi katkeid. Mõlema figuuri kruntvärv ja ihuvärv on veekahjustuste ning mehaanilise hõõrdumise jälgedega. Selle põhjal võib järeldada, et

---

<sup>170</sup> Lisa 3. Valge värvikiht tuvastati kõikidel proovidel peale viimase (Kristuse figuuri) värviproovi.

<sup>171</sup> Mõlemad kriit ja lubi sisaldavad kaltsiumkarbonaati (CaCO<sub>3</sub>).

<sup>172</sup> Lisa 3. P7. Pärj. Leht. Roheline.

<sup>173</sup> Lisa 6. Märghenetlus katsed ja värvisondaažid. Puhastus proov 14.

tõenäoliselt olid värvikihi kaod ulatuslikud ning kerkinud värvikiht pühiti enne ülevärvimist maha (ill 51). Sama võib tõdeda ka figuuride atribuutide, juuste ja niudevöö vaatlusel, mida katva paksu õlivärvialt on mikrosondaažidel näha vaid väikeseid kollase värvi täppe.<sup>174</sup> Mikrosondaažide põhjal selgus ka, et tõenäoliselt olid figuuride juuksed, atribuudid ja niudevöö kullatud, kuid metall-lehe olemasolu oli võimalik jäädvustada ainult ühel figuuri.<sup>175</sup>



ill 51 Ristiga figuur nr 13. Õrnatoonilised ihuvärvid on säilinud väikeste täppide ja katkenditena.



ill 52 Lambaga figuuri kukla mikrosondaažil paljastus metall-lehega kaetud ala. See on ainukene mikrosondaaž millel vaadeldav metall-leht ei ole kadunud.

See miks figuuride inkarnaat valge õlivärviga üle värviti on taaskord seotud ajastu esteetikaga. Näiteks Tallinna Toomkiriku 1866. aastal ümberkujundatud Ackermanni ja Londiceri koostöös valminud altariseina skulptuurid värviti sel ajal valgeks, et anda neile õlis marmorskulptuuri ilme.<sup>176</sup> Teistegi Ackermanni töökoja kujude ihutoonid on mitmekordselt valgete õlivärvidega üle värvitud.<sup>177</sup>

Võib ka arvata, et ülejäänud objekti polükroomia oli figuuride ülevärvimise ajal heas seisukorras, mistõttu värskendati ainult figuure. Valgeks värvitud marmorskulptuuri ilmega putod sobitusid ilmselt hästi kokku ka akantusornamentide sine-valge marmoriimitatsiooniga. Figuuride mitme sekundaarse värvikihistustega katmine annab mõista, et teos oli pikka aega kasutuses olnud.

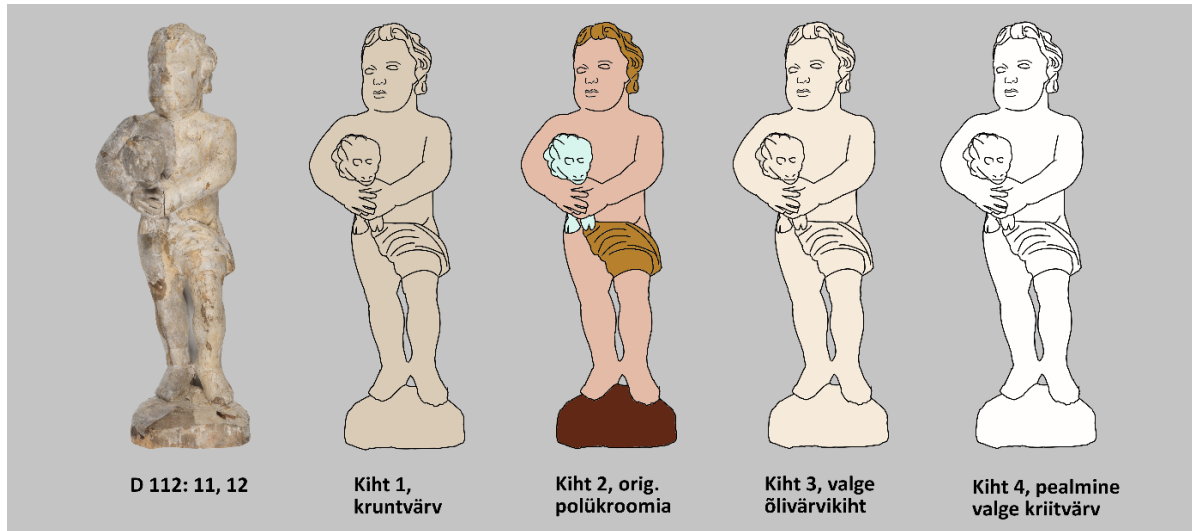
<sup>174</sup> Lisa 5. Stratigraafia proovid ja mikrosondaažid. P7 – P14.

<sup>175</sup> Lisa 5. Stratigraafia proovid ja mikrosondaažid. Lambatallega figuuri (nr 12) kukal, mikrosondaaž.

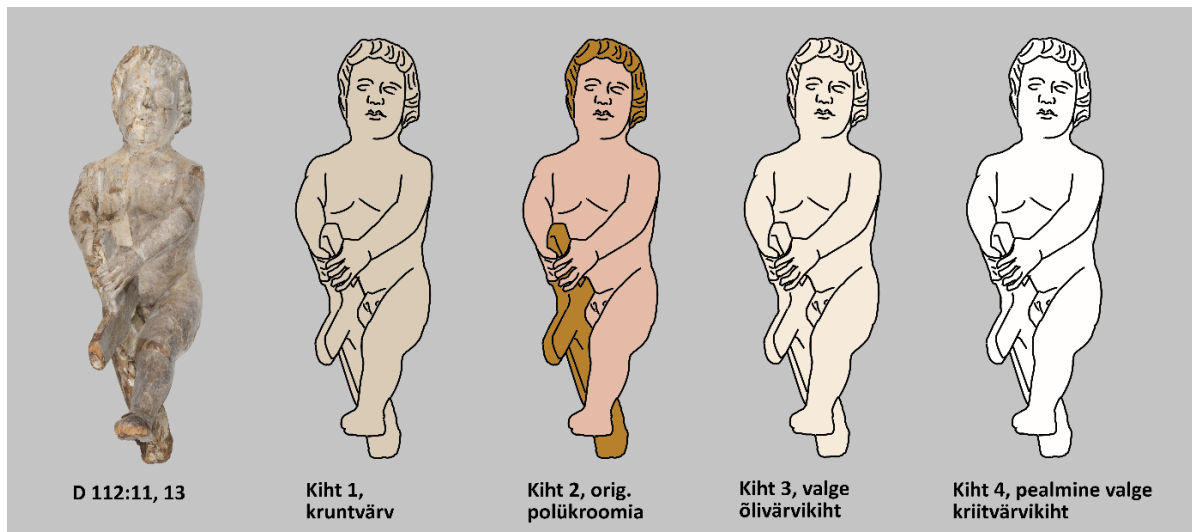
<sup>176</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Tallinna toomkiriku altarisein.

<sup>177</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Koeru kiriku Kristus ristil.

Uurimustöö osana ei ole puto-figuuridest teostatud põhjalikke värvianalüüse. See eest teostasin stratigraafia proovide ja mikrosondaažide põhjal figuride värvikihistuste digitaalse rekonstruktsiooni (ill 53, 54) , mis annab aimu figuride algse polükroomia välimusest:



ill 53 Lambatallega figuuri polükroomia digitaalne rekonstruktsioon.



ill 54 Ristiga figuur polükroomia digitaalne rekonstruktsioon.

### 1.5.7 Kristuse figuur ja Korintose kapiteeli polükroomia

Viimistluskihtide uuringud keskenduvad põhiliselt teose polükroomia kihtide analüüsile. Kuna Kristus ja korintose kapiteel teose juurde ei kuulu on ka nende analüüs selles töös pinnapealsem, eeldades tulevikus põhjalikumat uurimist.

Korintose kapiteeli värvikihistus koosneb: valgest kruntvärvist, kollasest ja hallist värvist (ill 55). Tõenäoliselt on ka selle kruntimisel kasutatud traditsioonilist kriidikrunti, kuna valge värv pehmeneb märgmenetlusse. Kollase ja halli värvi sideainet on keeruline visuaalse vaatluse põhjal määratleda, kuid füüsiliselt sarnanevad need õlivärvile.



Kristuse figuuri värvikihistus koosneb: valgest kruntvärvist, kollasest värvist, oksüdeerunud hõbeda

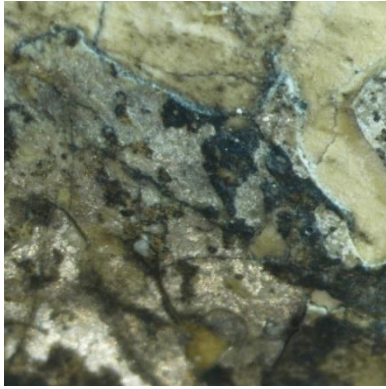
ill 55 Korintose kapiteeli polükroomia.

kihist ja pealmisest hallikas valgest värvikihist (ill 57). Kruntvärvi puhul on tegemist traditsioonilise kriidikrundiga,<sup>178</sup> mis on suures osas Kristus figuurilt maha pudenenud. Kruntvärvi ulatuslikke kadusid on põhjustanud mitmed faktorid: esiteks oli krundil ilmselt halb nake puidu pinnaga, teiseks põhjustas selle kadu puidu deformeerumine kuivamisel ja kolmandaks kriidikrunti muutus ebastabiilseks niiskuskahjustustega, mis põhjustas selle murenemise ning ajajooksul pudenemise. Kristus oli arvatavasti algselt värvitud ihutoonides- pliivalget ja kriiti sisaldava värviga.<sup>179</sup> Mingil ajahetkel on Kristus olnud aga üleni hõbetatud.<sup>180</sup> Tänapäevaks on hõbeda kiht suures osas mustaks oksüdeerunud, kuid hõbeda sära on endiselt võimalik näha mikroskoobi all (ill 56). Kristuse viimane värvikiht on ERMi objektile sarnaselt valge lubivärv, see kiht on aga Kristus figuurilt suures osas kadunud.

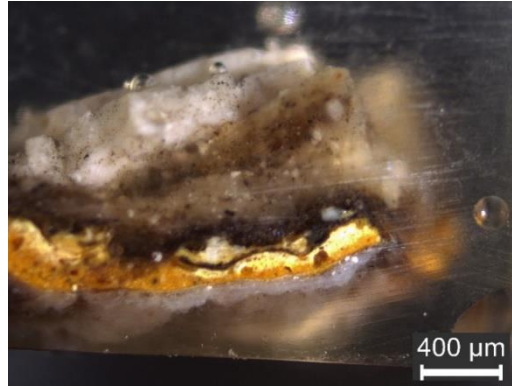
<sup>178</sup> Lisa 3. Musta kihiga proov.

<sup>179</sup> Lisa 3. Musta kihiga proov.

<sup>180</sup> Lisa 3. Musta kihiga proov.



ill 56 Kristuse hõbeda kiht, rinnakult. Nikon stereo mikroskoop.



ill 57 Kristuse värvikihid alt üles: kruntvärv, kollane värv, oksüdeerunud hõbedakiht, valge lubivärv. Leica DFC450 C polarisatsioon mikroskoop.

### 1.5.8 Maalitehnikatest

Selle uurimustöö puhul saab rääkida veel ka teisel kasutatud maali tehnikatest ja nende omapärast. Etteruttavalt võib siin juures öelda, et konserveerimistöö eesmärgina avati kogu originaalpolükroomia, andes hea ülevaate kõikide kihistuste eripäradest ja värvide pealekandmismeetoditest. Näiteks leiab teose originaalpolükroomia seest hulgaliselt pintslisarvu, niinekiude, putukakestasid ja tolmu, mis viitab teose värvimise keskkonnale, milleks oli tõenäoliselt kirikuruum. Värvikihtide vaatluse põhjal võib järeldada, et maalija on skulptuuridele värve kandnud üsna vaba käega, minnes pintsli tõmmetega üle ornamendi piiride ja jättes vaatajale nähtamatud alad poolikuks või üldse ilma värvikatteta (ill 58, 59). Samuti on laskunud maalija värvidel voolama minna, kõige väljapaistvamad näited sellest on kullatise oranži alusvärvi nired, mis on jooksnud mööda loorberilehti ja taustapinda (ill 60). Sinise värvi on maalija kandnud mitme paksu värvikihina, mille värvipritsmeid leidub festoonidelt ja akantusornamentidelt. Ka lüstermaali on maalija teostanud täpsust taga ajamata, jättes metall lehega kaetud pinnad lakiga osaliselt katmata või kattes selle paksu lakikihiga nii, et metall-lehe helk enam välja ei paista (ill 61). Kõige selle põhjal võib öelda, et tõenäoliselt ei tegutsenud maalija oma töökojas vaid teostas värvimistööd kirikus. Värvinirede, üle piiride värvimise ja osade alade värvimata jätmise põhjal võiks ka oletada, et töö teostati mingil määral kiirustades.



ill 58 Aluslaud nr 2. Sinine värv kontuur on üle lüstermaalinguga pinna.



ill 59 Aluslaud nr 1. Sinise värvi kontuur on marmoriimitatsiooni peal.



ill 60 Laua nr 3 pärja õiekimbu oranžikas kollane värv on voolanud loorberi lehe tumedale krundile.



ill 61 Loorberilehestik nr 20. Osati on roheline lüsterlaki kiht nii paks, et messinglehe sära ei paista enam välja.

## 2 Atribueerimine, kes oli teose meister?

ERMi objekti meistritöökoja atribueerimisel analüüsin tähtsamaid meistreid, kes objekti dateeringuga vastavuses Eestis tegutsesid, ning keda võiks ERMi objekti autoritena kaaluda, võrreldes nende meistrite loomingut ERMi objektiga.

### 2.1 Tallinna tiserid ja puunikerdajad 17. sajandi lõpus ja 18. sajandi alguses

Varasemad kirjalikud andmed Tallinnas töötanud maalijatest ja nikerdajatest pärinevad 16. –17. sajandi vahetusest. Sellest ajast on teada 45 meistrit, neist 33 olid puunikerdajad.<sup>181</sup> Barokiajastu

<sup>181</sup> R. Kangroopool, Linn kui tellija 16.-17. sajandil. Kunsti tootvad institutsioonid ja käsitöö harud. Tallinna näide.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 35.



oli Eesti kunstiajaloos puunikerduskunsti suurim õitseage, mil Tallinna ja Toompea puunikerdajate toodang laienes peaaegu üle kogu Eesti.<sup>182</sup>

Kuna ERMi objekt kuulub dendrokronoloogilise dateerimise alusel 18. sajandi (1700–1710. aastate) algus perioodi, vaadeldakse alljärgnevalt 17.-18. sajandivahetuse tähtsamaid meistreid, kellest ERMi objekti autorina võiks kõne alla tulla:

- Christian Ackermann (tegutses Tallinnas 1674. kuni 1707/1710.),
- Joachim Armbrust (tegutses Eestis 1691, aastast kuni 1710. aastateni),
- Jakob Leu (tegutses Eestis 1695. aastast kuni 1708. aastani),
- Johann Dietrich Neuhausen (tegutses Eestis 1693. aastast kuni 1696. aastani),
- Diedrich Walther (tegutses Eestis 1707. aastast kuni 1709. aastani).<sup>183</sup>

Jakob Leu'd, Johann Dietrich Neuhausenit ja Dietrich Waltherit loomingu perioodi vaatlen koos, kuna need meistrid tegutsesid Tallinna mõjupiirkonnast väljaspool: Jakob Leu põhiliselt Narvas, Johann Dietrich Neuhausen Tartus ja Dietrich Walther Haapsalus. ERMi objekti meister peaks objekti leiukoha järgi kuuluma aga Põhja-Eesti piirkonda, kus tegutsesid valdavalt Tallinnas töötavad meistrid nagu Christian Ackermann, kellele omistas teose Helmi Üprus ja Joachim Armbrust.

### **2.1.1 Christian Ackermann**

#### ***Kompositsioon***

Christian Ackermann saabus Tallinna 1674. aastal. Ackermann oli saanud erialase väljaõppe Königsbergis (Kaliningrad) ning rännuaastatel Danzigis (Gdansk), Stockholmis ja Riias. Pärast Tallinna tiseriameti meistri, puunikerdaja Elert Thiele surma abiellus Ackermann tema lese Anna Martenseniga ning asus tsunftimeistrite pahameeleks endises Thiele töökojas tööle vabameistrina. Ackermann oli Eesti üks silmapaistvamaid barokk-perioodi puunikerdajaid, kellele atribueeritud teoste arv on kahekümne ringis. Enamik neist on säilinud Põhja-Eesti linna- ja maakirikutes.<sup>184</sup> Christian Ackermanni loominguulise pärandi põhilise osa moodustavad altaris: Hageri (1680. aastate algus), Simuna (1684), Vigala (1680. aastate II pool)<sup>185</sup>, Märjamaa (1689, hävinud), Järva-

---

<sup>182</sup> R. Kangropool, Linn kui tellija, lk 37.

<sup>183</sup> Meistrite nimede järel on toodud aastaarvudena neile atribueeritud teoste dateeringud.

<sup>184</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Looming.

<sup>185</sup> Vigala altarisein sarnaneb pisdetailideni 1684. aastal valminud Simuna kiriku altariseinaga. Ackermanni uurijate oletusel valmis Vigala altarisein vahetult pärast Simuna oma ehk umbes 1685.-1686. aastatel. (Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Vigala kiriku altariseina ja kantsli uuringud).

Madise (1690. aastate I pool)<sup>186</sup>, Türi (1693), Tallinna toomkiriku (1696) ja Martna altarisein (1700). Neist on kompositsiooni poolest ERMi objektile kõige lähedasem Märjamaa kiriku 1689. altari ehissein, mis hävis Teises maailmasõjas. Tänapäeval tuntakse seda Eduard Sellekese 1938. aasta fotode põhjal (ill 62).<sup>187</sup> Märjamaa altariseinale sarnaneb mõneti Christian Ackermanni Järva-Madise kiriku altarisein (ill 63), mida on mul õnnestunud Ackermanni uurimisprojekti raames lähedalt vaadelda.

Märjamaa barokset altarisein oli oma ülesehituse poolest nii Ackermanni loomingus kui ka Eesti barokk-kunstis haruldane.<sup>188</sup> Tõenäoliselt just kompositsiooni ja ülesehituse sarnasuse tõttu Märjamaa altari ehisseinaga, paigutas Helmi Üprus ERMi objekti Christian Ackermanni tööde koosseisu.<sup>189</sup>

Märjamaa altariseina on kirjeldatud raamretaablina, millel justkui puudub arhitektoonika ning mille ornamentaalne ja figuraalne dekoor on kui omalaadne maali ääristava raami laiendus.<sup>190</sup> Ovaalse keskväljaga retaablil, oli vaid väike horisontaalne jalus, mis jättis mulje nagu ehissein kasvab altari lauast välja.<sup>191</sup>

Sarnaselt Märjamaa altariseinale on ERMi objekt ovaalse siluetiga ning ovaalset maalivälja (arvatavasti samuti ristilöödud Kristuse maaliga) raamistava nikerdatud taimornamendiga. Nii nagu Märjamaa altariseinal, kasvavad ka ERMi objekti aluslaudade madalreljeefsetest nikerdusest välja õiekimbud ja akantusvoluudid. Viimaste puhul on sarnasust näha ERMi objekti akantusvoluutidega kujundatud murdviilul ja Märjamaa altariseina akantuslehtedega kujundatud pealisel. Samas kannab ERMi tipufiguuri konsool lihtsat akantuslehe ornamenti, samal ajal kui Märjamaa ja ka Järva-Madise altariseina karniisil on Kristus Kõigevõitja tipufiguuride kandjaks putokonsoolid. Märjamaa altariseina pealisel kasvas tiibadega putokonsool välja keradeks rulluvate akantusvoluutide seest. Järva-Madise pealisel on aga tiibadega putokonsool ääristatud festoonide ja kõhreornamendis terava-kaarelise murdviiluga. Selline kõhreornamendiga kaunistatud pealis on ka Vigala kiriku kahekorruselisel altariseinal, mille karniisi putokonsoolil on oma poegi verega toitva pelikani tipufiguur. Pealise külgmistel figuuridel on Ackermann kujutanud

---

<sup>186</sup> Altariseina kujude ja ornamenti nikerdusstiili järgi otsustades pärineb see 1690. aastate esimesest poolest. (Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Järva-Madise kiriku altarisein).

<sup>187</sup> Tartu Ülikooli kunstiajalooline fotokogu, C-55-8, B-55-9.

<sup>188</sup> T.-M. Kreem, Puunikerdaja Chr. Ackermann. Puunikerdus- ja tiserlikunst Tallinnas aastatel 1674–1710. Magistritöö. Kunstiajaloo õppetool, Tartu Ülikool, Tartu, 1999, pagineerimata.

<sup>189</sup> „Kunstiajaloolane Helmi Üprus hindas altarit eriti väärtuslikuks peale Märjamaa kiriku altari hävimist II maailmasõja ajal.“ (Lisa 1. Eesti Rahva Muuseumi kogude peakataloog, D 112:11 1-33, lk 155).

<sup>190</sup> T.-M. Kreem, Puunikerdaja Chr. Ackermann, 1999, pagineerimata.

<sup>191</sup> R. Rast, *Animo grato vovit*, lk 182.

taevase sõnumi kuulutajatena ingliseid pasunatega (Järva-Madise altariseina inglitel on pasunad kadunud). Vigala kiriku altariseinal seisavad tipufiguuri kõrval aga vourused.<sup>192</sup>

Kompositsiooniliselt on ERMi objektiga sarnane ka väljalõigete kasutamine altariseinal. Christian Ackermann on Märjamaa ja Järva-Madise ehisseina tausta kujunduses kasutanud aluslaudadele paigutatud kõhre- ja taimornamendi rõhutamiseks väljalõikeid, mis muudavad altariseina õhuliseks. ERMi objekti aluslaudade väljalõiked on aga lihtsad ja korrapärased. Rüüsitud servadega ning poolkuukujulised väljalõiked ääristavad akantus ornamenti ega anna edasi Ackermanni käekirjale omast pitsilisust.

Kuigi ERMi objekt omab Ackermanni Märjamaa ja Järva-Madise retaabluga üldiseid kompositsioonilisi sarnasusi, on need sarnasused tingitud pigem populaarsetest eeskujuraamatutest ning mustrilehtedest. Väljakujunenud käekirjaga meister nagu Christian Ackermann, ei järginud oma töödes mustrilehti üks-ühele, vaid kombineeris erinevaid motiive loominguulise vabadusega.<sup>193</sup> Seda on näha ka Märjamaa ja Järva-Madise kiriku altariseintel, mis järgivad küll sama kompositsiooni ja pildiprogrammi, kuid on meistri oskusliku käe all kujundatud unikaalseteks teosteks.



ill 62 Märjamaa kiriku altar (hävinud). Christian Ackermann u. 1689. Foto: E. Selleke, 1938. Tartu Ülikooli kunstiajalooline fotokogu, C-55-8.



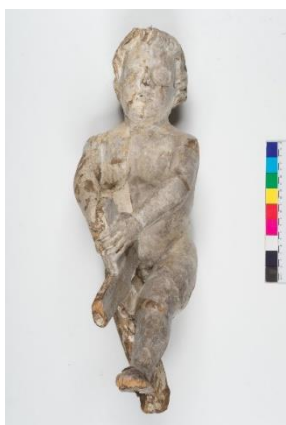
ill 63 Järva-Madise kiriku altar. Christian Ackermanni töökoda, 1690. aastate I. Pool. Foto: P. Säre, Christian Ackermanni uurimisprojekt.

<sup>192</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Vigala kiriku altarisein.

<sup>193</sup> Uurimisprojekt, Christian Ackermann— Tallinna Pheidias ... Järva-Madise kiriku altarisein.

## ***Figuurid***

Ackermanni figuurikäsitlust on ERMi objektiga juba võrrelnud Christian Ackermanni loomingu uurijad ning nende hinnangul ei sarnane ERMi putod Christian Ackermanni omadele. Seega ei leia autor põhjust figuuride teemal pikalt peatuda. Ackermanni ja ERMi objekti meistri erisuste visualiseerimiseks olen alla toonud võrdlevad fotod täisfiguuri käsitlusest ning näojoontest. Nendel on näha Ackermanni dünaamiline figuuri käsitlus (ill 65, 66) ning Ackermanni käekirjale omane tiibadega puutopea näoilme (ill 69). Võrreldes staatilises poosis (ill 64) ja tõsise näoilmega (ill 67, 68) ERMi puto-figuure Ackermanni omadega ei ole kahtlust, et tegemist on teise meistriga.



ill 64 Ristiga puto-figuur nr 13. Foto: B. Jänes



ill 65 Vigala kiriku kantsli (180. aastate II. pool) kannatusingel sambaga. Foto: P. Säre. Christian Ackermanni uurimisprojekt.



ill 66 Vigala kiriku altarietaabli (180. aastate II pool) vapikilbi draperii nurka hoidev puto-figuur. Foto: P. Säre. Christian Ackermanni uurimisprojekt.



ill 67 Ristiga puto-figuuri nr 13 nägu. Foto: B. Jänes



ill 68 Lambatallega puto-figuur nr 12 nägu. Foto: B. Jänes



ill 69 Hageri kiriku altari (1670. aastad) Ackermanni käekirjale iseloomulik putokonsool. Foto: Kaisa Milsaar. Christian Ackermanni uurimisprojekt.

## *Lillornament*

Eesti puunikerduskunstis muutus ornament natuuritruumaks ja lopsakamaks 1680. aastatel ning kujunes täielikult välja sajandi lõpus. Eestis saab taimornamendi kasutusse jõudmist seostada ennekõike Christian Ackermanni nimega.<sup>194</sup> Kuigi Ackermanni erakordne meisterlikus avaldub põhiliselt tema figuuriplastikas, kuulub talle ka ornamentika uuendamise au.<sup>195</sup> Ackermann läks puunikerdajatest esimesena Eestis kaasa Euroopas aset leidnud moemuudatustega, mis vahetas välja aastakümneid domineerinud abstraktse pahkmikornamendi natuuritruu akantus- ja lillornamendi vastu.<sup>196</sup> Kõige taimornamendi kesksema kujundusega altariretaabel, mis valmis Ackermanni töökojas, oli Märjamaa kiriku altariil. Sellel olev lillornament on nikerdatud lopsakate vanikutena. Ackermanni Järva-Madise 1690. aastate I poolel ja Tallinna toomkiriku 1696. aastal valminud altariseintel olev lillornamenti on võrreldes Märjamaa tööga lihtsustatud ja vähem esile tõstetud. Ackermannliku lillornamenti iseloomustab selle nikerduse peenus ja õhulisus: lillekobarates olevad peenikesed lillevarred ja oksakesed väänlevad üle kaunilt nikerdatud lilleõite (ill 71); lillevarred on lisatud juurde naelte või liimiga peale nende all olevate lilleõite nikerdamist. Sellist tehnikat näeb ka ERMi objekti külgmistel vanikutel, kuid nendel oleva oksad on võrdluses Ackermanni omadega jämedad (ill 70). Teatavasti on Ackermann oma ornamentaalsete nikerdustes õhulisuse saavutamiseks kasutanud erinevate puidu ja nikerduskihtide liitmist, meister nikerdas ja liitis läbinikerdatud lillornamendi osad üksteise peale tasandite kaupa, selle asemel, et kogu ornament nikerdada ühest blokidest. Selline nikerdusviis oli iseloomulik Euroopa parimatele puunikerdajatele.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> R. Rast, Altar-jumala laud, lk 330.

<sup>195</sup> T.-M. Kreem. Christian Ackermanni töökoda.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 336.

<sup>196</sup> T.-M. Kreem. Christian Ackermanni töökoda, lk 336.

<sup>197</sup> D. Esterly, Ginling Gibbons and the art of carving, V and A Publications, 1998, Lk 178.



ill 70 ERMi objekti vasakpoolne külmine vanik nr 9.



ill 71 Rootsi-Mihkli kiriku 1707. aasta kantsli lillornament. Foto: A. Uueni, P. Säre. Christian Ackermanni uurimisprojekt.

Ackermanni ja ERMi objekti meistri lillornamendi nikerduse erinevuseks on ka see, kuidas meistrid on töödeldud lilleõite südamikke. Näiteks ERMi objektil on päevalilleõite südamikud nikerdatud nii rombimustriga kui ka korrapärase augukestena (ill 72). Ackermanni lillornament vaatasin lähemalt Järva-Madise kiriku altarietaablil, kus päevalillede südamikud on nikerdatud lohukestena (ill 73). Sellist lohukest on näha ka teistel Ackermanni nikerdatud lilleõitel, mille tehnika erineb ERMi objekti omast. Samuti erinevad lilleõite nikerdused, kus Ackermanni kroonlehed kattuvad omavahel ning on nikerdatud rohkem kausi kujuliselt. ERMi objektil on jällegi lilleõite kroonlehed lapikumad ning ei kattu omavahel. Nende võrdluste põhjal võib öelda, et ERMi objekti meistri käekiri erineb lillornamendi nikerduses Ackermannist.



ill 72 Päevalillede südamike nikerdus ERMi lillornamendil. Augukesed ja rombimuster.



ill 73 Järva-Madise (1680. I. pool) altari korpuse Päevalillede südamike nikerdus. Lohukesed.

## *Akantusmotiiv*

Varasemalt on Eesti barokk-perioodi kirikukunsti puhul seostatud kaunilt kujundatud akantusornamenti ennekõike Ackermanni nimega. Tänapäeval teame aga, et paljud barokk meistrid olid oskuslikud akantusmotiivide nikerdajad. Akantusornamendi populaarust peaks seega seostama mustrilehtede ja eeskujude joonistega, mida meistrid kasutasid oma ornamentide kavandamisel. Ackermanni töödest on akantusornamendi-rohked vappepitaafid, retaabli kujundustes näeme akantuse domineerivat kujundust Märjamaa ja Martna kiriku retaablil. Kuna esimese karniisi akantusornament on ERMi objekti akantusele kõige sarnasem toon alljärgnevalt välja nende kahe töö lühikese võrdluse.



ill 74 Vasak ülemine akantusvoolu nr 18/1.



ill 75 Märjamaa retaabli pealmiku parem ülemine akantusvoolu.

Ackermanni akantusvoolu on ERMi objekti omast palju ümaram ja tihedalt keraks rulluv (ill 75). Selle akantuslehed on kolme ogalised, teravatipulised ja iseloomulike lehe rootsudega. ERMi objekti akantus on aga pehmeloomulisem ning selle tipud ei hargne kolme ogaliseks nagu Ackermanni töö, pealegi on selle rulluva akantuse kokkupuutuvad tipud omavahel justkui väikeste sildadega ühendatud (ill 74). Ackermann on oma akantusvoolule andnud looduslähedase välimuse, kus lehe ülemiselt kaarelt hargnevad lainena välja akantuslehed. Selle võrdluse põhjal võib tõdeda, et Ackermanni akantusornament erineb oma detailirohkuse poolest ERMi omast.

### **2.1.2 Jakob Leu, Johann Dietrich Neuhausen, Dietrich Walther**

Jackob Leu, Johann Dietrich Neuhausen ja Dietrich Walter tegutsesid Eestis samal ajal, mil ERMi objekti arvatavasti valmis ehk 1700.–1710. aastate vahemikus. Kõigi kolme puunikerdaja

loomingus on näha ERMi objektiga ühiseid jooni, mille mõjutused tulenevad arvatavasti samadest muustrilehtedest ja eeskujudest.

Jakob Leu tuli Narva Riiast 1694. aastal, skulptor Johann Georg Heroldti kutsel ning Narvast lahkunud puunikerdaja ja vabameistri Joachim Armbrusti asemele.<sup>198</sup> Erinevalt Armbrustist töötas Jakob Leu skulptorina nii kivi kui ka puitmaterjali kasutades. Jakob Leu töödest on teada Narva Johann Christoffer Schwartzi maja Koidu tn 2 ukseportaali (hävinud), mis valmis 1707. aastal ja Narva Õigeusu Issanda Muutmise peakiriku ikonostaasi (hävinud), mis valmis 1708. aastal.<sup>199</sup> Nendest töödest on säilinud kõrge kvaliteediga fotod Tartu Ülikooli Kunstiajalookabineti fotokogust. Kompositsiooniliselt ei sarnane aga kumbki töö ERMi objektiga. Seega võib Jakob Leu ERMi objekti meistrina välistada.

Johann Dietrich Neuhausen sai Tartu linna kodanikuks 1693. aastal. Neuhausen töötas Tartu raekoja (endise) juures ning Sten Karlingi andmetel on tema peitli all valminud ka Palamuse kiriku 1696. aasta altarietaabel ja kantsel. Johann Dietrich Neuhausen ei jäänud Eestisse aga pikalt tegutsema: 1718. aastal töötas ta Karlingi andmeil juba Riia linna heaks.<sup>200</sup>

Palamuse kiriku altarietaabel ei ole kompositsioonilt ERMi objektiga võrreldav. Sarnasused puuduvad ka ehiseinte figuuri- ja ornamendikäsitluses. See-eest, kui vaadata lähemalt Neuhauseni kantsli jalaääres olevat lillornamenti, mis on nikerdatud väikeste kahest või kolmest õiest koosnevate kimpudena, võib sarnasusi siiski leida. Kantslil ääre rippuvatel festoonidel on kujutatud päevalilli- ja teisi lilleõisi, mille südamikud on nikerdatud väikeste pallidena ja lohukestega (ill 77, 79). Kantsli jalale toetuvat põhja kaunistavad arvatavasti ka roosinupud, mis meenutavad oma kujult kullerkuppe. Neuhauseni lillornamendil on ERMi objektiga küll motiivi sarnasusi, kuid erineb nikerduskvaliteedi poolest (ill 76, 77, 78, 79). Ilmselt tulenevad õiekimpude sarnasused taaskord populaarsetest eeskujudest, graafilistest joonistest. Seega võib Palamuse kiriku kantsli lillornamendi vaatluse põhjal tõdeda, et tegemist ei olnud ERMi objekti meistriga.

---

<sup>198</sup> S. Karling, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland*. Tartu: Õpetatud Eesti Seltsi Toimetused XXXIV, 1943, lk 343.

<sup>199</sup> S. Karling, *Holzschnitzerei*, lk 344.

<sup>200</sup> S. Karling, *Holzschnitzerei*, lk 359.





ill 76 Õiekimp nr 15, sarnaneb Palamuse kantsli allääres olevale kimbule motiivi kujunduse poolest.



ill 77 Palamuse kiriku kantsli (1696) alumist äärt kaunistav õiekimp. Sarnaselt ERMi objekti õiekimbule nr 15 on keskseks motiiviks suurte kroonlehtedega lilleõis, mida ümbritsevad väikesed lilleõied ja marjad.



ill 78 Päevalilleõis aluslauda nr 3 pärjal. ERMi objekt on päevalilleõied kujundatud korrapärase augukeste ja rombimustriga.



ill 79 Palamuse kiriku kantsli (1696) alumist äärt kaunistab päevalilleõis, mille südamik on nikerdatud väikeste lohkudega.

1697. aastal Stockholmist Riiga asunud kujur Dietrich Walther tegutses seal 1700. aastani, mis järel tuli Walther 1701. aastal Haapsallu sõjapakku ja sai 1706. aastal linna kodanikuks.<sup>201</sup> Walther tegutses Eestis 1711. aastani, mil ta suri katku. Dietrich Waltherile on atribueeritud Hanila kiriku altar (1709) ja kantsel (1709) ning Haapsalu Jaani kiriku kantsel (1707).<sup>202</sup> Arvatavasti kuulub Waltheri loomingu juurde ka Saaremaa Jaani kiriku altaripealis (1700. aastad).<sup>203</sup> Hanila kiriku altarijetaabli (ill 80) kompositsioon on oma üldkujult ja pildiprogrammilt ERMi objektile üsna sarnane, kuigi sellel on kasutatud väga vähe lillornamenti (ainult predellal tekstitahvli kõrval olevatel vanikutel). Hanila altari rikkalik akantuslehtedest kujundatud dekoor erineb lehekuju ja rootsu nikerduse poolest ERMi objekti akantustest. Waltheri akantusnikerdus sarnaneb

<sup>201</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 334.

<sup>202</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 334.

<sup>203</sup> 13 juulil 1997. aasta kirjas Haapsalu bürgermeistrilt Eestimaa kindralkubernerile, selgub et temalt telliti Saaremaale üks vappepitaaf ja altarijetaabel. Reet Rast (nüüd Piiri) leiab, et Saaremaa töö jäi meistril poolikuks, kuna meister suri 1711. aasta veebruaris katku. ( R. Rast, Altar- jumala laud, lk 334).

vappepitaafidel olevate kergete ja õhuliste voluutideks keerduvate akantusornamentidega. Sarnasused pildiprogrammis tulenevad arvatavasti luterlikust kirikukunsti traditsioonist ning peale mustiraaamatute mõjutuste ka sellest, et ERMi objekt oli arvatavasti samuti mõeldud mälestus epitaafina nagu Hanila retaabel.<sup>204</sup>

Seega võib järeldada, et ERMi objekti ei kuulu ühegi ülaltoodud meistri loomingu hulka. Seega jääb üle veel ainult võimalus võrrelda seda Tallinna vabameistri Joachim Armbrusti loominguga.



ill 80 Hanila kiriku altar. Diedrich Walther 1709. Foto: Ennistuskoda Kanut, 2009.

### 2.1.3 Joachim Armbrust

Joachim Armbrust tegutses Tallinnas 1690. aastatest kuni 1700. aastate esimese pooleni. Kujur Joachim Armbrust saabus Eestisse 1691. aastal Stockholmist<sup>205</sup> ning asus tööle Narvas skulptori Johann Georh Heroldi abilisena. Nende ühise tööna on Sten Karling toonud välja Narva Jaani kiriku pingi (hävinud), mis valmis 1691. aastal.<sup>206</sup> Meistrite vahel puhkes aga õigepea tüli, kuna Armbrust ei olnud rahul talle jäetud selliseisusega. Seepeale viis J. G. Heroldt asja kohtusse ning tegi Arbrustil Narvas vabameistrina tegutsemise keeruliseks. Seejärel Armbrust lahkus Narvast, asudes Tallinna rae loal tööle linnas vabameistrina.<sup>207</sup> 1692. aastal sai Armbrust raelt tellimuse Elert Thiele alustatud (1664–1674. aastate) raesaali nikerdfriisi jätkamiseks, mille juures tööd

<sup>204</sup> Vana-Virtsu mõisniku Erich Appelgreni lesk Christina Eleonora Drackenhelm pühendas Hanila kiriku altari ja kantsli jumala auks, kirikule ehteks ning lahkunud mehe mälestuseks. (R. Rast. Animo grato vovit, lk 184).

<sup>205</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 333.

<sup>206</sup> S. Karling, Holzschnitzerei, lk 337.

<sup>207</sup> S. Karling, Holzschnitzerei, lk 337.

lõpetas Armbrust 1696. aastal.<sup>208</sup> Armbrusti töökojast on teada ka kaks altaripealset, üks neist valmis veel enne vabameistrina Eestisse saabumist Rootsi piirilinnas Nyenis,<sup>209</sup> arvatavasti Soome-Rootsi ja Saksa koguduse<sup>210</sup> ühises kirikus.<sup>211</sup> Teine on aga Tallinna Rootsi Mihkli kiriku altarisein, mis valmis 1697. aastal ning püstitati värskelt kroonitud kuninga Karl XII auks.<sup>212</sup> Lisaks retaablitele on Armbrusti loominguks peetud ka Niguliste kiriku orelivääri paneele (hävinud), mis on dateeringu kohaselt loodud 1700. aastatel.<sup>213</sup> Kuna need on neljakandilised reljeeftahvlid ning kompositsioonilt ERMi objekti võrreldamatult, siis on nende analüüs käesolevast tööst välja jäetud. Seda enam, et need on hävinud ja nende nikerdustehnikat ei ole võimalik samaväärselt ERMi objektiga analüüsida.

Alljärgnevalt võrreldakse ERMi objektiga Armbrustile omistatud: Tallinna Rootsi Mihkli kiriku altariseina (1697) ning Tallinna raesaali nikerdfriisi (1696). Kuna Rootsi Mihkli kiriku altari ehiseinal puuduvad figuurid, vaadeldakse selle kompositsiooni ja taimornamendi nikerdust.

## **Kompositsioon**

Tallinna Rootsi Mihkli kiriku altarisein on kitsa predellaga, mille peal asub peakorrus. Siledatüvelised korintose kapiteelidega paarissambad asetsevad üksteise suhtes nurga all, jättes altari pildi otsekui seinanišši. Külgmised figuuride asemel täiendavad sammaste vahesid rippuvad festoonid. Altariseina kroonib voluutviil, millel asub poegadega pelikani skulptuur (ill 81).<sup>214</sup>

ERMi objekt ja Rootsi-Mihkli kiriku altarisein sarnanevad rippuvate festoonide ja voluutviilu poolest (ill 82). Sarnaseks võib pidada ka Rootsi-Mihkli altariseina lihtsustatud pildiprogrammi, mille maaliväljal asus algselt ristilöödud Kristuse maal.<sup>215</sup>

---

<sup>208</sup> Joachim Armbrusti nikerdatud friisil on loorberilehtedest ovaalne pärg, mille keskel on pealdis aasta-arvuga ANNO 1696. (K. Kodres. Avalikud hooned- omavalitsuste arhitektuurne ja kunstiline manifest. — Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 77).

<sup>209</sup> Nyen oli 17. sajandil Rootsi linn Ohta jõe üleminekukohas Neeva jõega Linn ja Nyenskansi kindlus vallutati Peeter I vene vägede poolt 1703. aasta mai alguses, mis asus praeguse St. Peterburi territooriumil. (E. Küng. Nyen (Nevanlinna) transiitkaubanduse keskusena Neeva jõe suudmealal 1632-1703. Tuna, nr 2, 2003, lk 9).

<sup>210</sup> 1671. aastal valmis kirik, mis oli ühine Soome-Rootsi ja Saksa kogudusele. (P. Lotman. Unustatud uus linn. Tuna, nr 3, 2003, lk 30).

<sup>211</sup> S. Karling, Holzschnitzerei, lk 337.

<sup>212</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 338.

<sup>213</sup> K. Kodres. Kirikusisustus. Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 370.

<sup>214</sup> R. Rast, Altar- jumala laud, lk 338.

<sup>215</sup> Maali ülesseadmisele 1703. aastal viitavad külgedel asuvate tekstiitahvlite pühenduskirjad. Maali annetajate Christina von Thirreni ja Dorothea Burcharti vapid on tahvlite kohalt kadunud, kuid tekstiitahvlite põhjal võib eeldada, et tegemist oli epitaafaltariga. (R. Rast, Altar- jumala laud, lk 339).



ill 81 Tallinna Rootsi-Mihkli kiriku Joachim Armbrusti 1697. aasta epitaafretaabel.



ill 82 ERMi objekt 1700-1710. aastatest.

Märkimisväärsed sarnasused on teoste karniisi pealmiku kujunduses (ill 83, 85), kus poolkuukujuliste rüüsitud servadega väljalõigete kohal on mõlemal keerduvad akantusvoluudid. Mõlema töö pealmikul on ka akantusornamendiga kaunistatud kolmetahulised poolkonsolid (ill 84, 86). Sarnasusi kahe objekti vahel leidub ka kõhresugemetega madalreljeefsetes nikerdustes, kus Rootsi-Mihkli kiriku retaablil on kasutatud veel rohkelt koma-kujulist kõhreornamenti. Sarnast kõhreornamendi kujundust näeb ERMi objekti vasakul äärmisel aluslaual (nr 1). Pealmiku sarnasuseks on veel ka nikerdatud ornamendi paigutus. Näiteks mõlemal teosel rulluvad akantusevoluudid ehisseina keskme poole ning selle all olevad kõhremotiivid rulluvad ehisseina keskmest väljapoole (ill 83, 85). Sarnasusi leidub ka aluslaudade konstruktsioonis, kus Rootsi-Mihkli ehisseina pealmik on arvatavasti liidetud keskel kokku nöö kahest osast. See tiseritehnika võte on vaadeldav Karl XII initsiaalidega kartušil, mille keskelt jookseb läbi laudade liitejoon (ill 83). Rootsi-Mihkli ehisseina tagakülje laudade liitekoht on kaetud laia puidust liistuga ja pole enam vaadeldav.



ill 83 Rootsi-Mihkli kiriku altari pealdise akantusvolutidest moodustuv karniis.



ill 84 Rootsi- Mihkli kiriku altari kolmetahulist poolkonsooli kaunistab akantusleht. Lauad on liidetud kahest osast tervikuks, liite joon on näha kartužil.



85 ERMi objekti akantusvolutidest moodustuv karniis. Foto: A. Karm



ill 86 ERMi objekti kolmetahuline poolkonsool, mida kaunistab akantusleht. Lauad on kokku liidetud kahest osast põõnade abil.

## Figuurid

Kui kompositsiooni seisukohalt oli ERMi objekt Rootsi-Mihkli kiriku altariseinaga esinevaid sarnasusi kerge tabada, siis figuuride puhul on nende leidmine keerulisem, kuna Armbrustilt ei ole säilinud putode täisfiguure. Hävinud töödest esinevad figuuridena Tallinna raesaali nikerdfriisil nais-figuurid. Samas on nende figuuride põhjal võimalik vaadata, millistes poosides Armbrust figuure nikerdas, kas need olid staatilised nagu ERMi puto-figuurid või dünaamilised nagu Christian Ackermanni kujud. Kuna Armbrusti teostel on vaadeldavad ka tiivulised puto-pead (Rootsi-Mihkli kiriku retaabel, Tallinna raesaali nikerdfriis), siis võrdlen selles osas nende näojooni ERMi objekti putodega.

Tööd Tallinna raesaali nikerdfriisil alustas 1664. aastal meister Elert Thiele kes, nagu öeldud, jõudis lõpetada vaid osa tööst, täpsemalt – saali Raekoja platsi poole jääva võlviku osa (kuna meister suri 1674. aastal). Puuduvad paneelid ja konsoolid saali teises võlvikus teostas vabameister Joachim Armbrust.<sup>216</sup> Üheksast muusast on Armbrustile omistatud neli.<sup>217</sup> Vastasseina neljast nais-figuurist on kaks identifitseeritavad kui Armbrusti figuurid.<sup>218</sup> Ühel väiksemal paneelil on näha peitliga mees, kahe tiibadega inglilea vahel. Mees kujutab tõenäoliselt Armbrusti ennast.<sup>219</sup> Konsooli-figuurid on nikerdatud androgüünsete näojoonte ja kehadega (ill 87). Võrreldes Thiele mitmesuguste ümarate ja kelmikate naisfiguuridega, on Armbrusti figuurid iseloomunud tüüpfiguurid, kuid samas anatoomiliselt üsna korrektsed. Seda peab tõdema ka ERMi puto-figuuride puhul, mis on küll kaunilt nikerdatud, kuid karakterita ja puised (ill 88).



ill 87 Tallinna raesaali nikerdfriis, 1693.-1696. aastad, Joachim Armbrusti töökoda. Muusad vasakult- paremale: Erato, Clio ja Euterpe või Melpomene. Fotod: J. Heinla, 2001. Kultuurimälestiste riiklik register. 1393, Friis figuraal- ja ornamentaalreljeefidega. E. Thiele, 1667, J. Armbrust, 1696. <https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=imagegallery&id=1393>

ill 88 Lambatallega puto-figuur nr 12. Foto: B. Jänes

Sarnasused ERMi kujudele seisnevad rohkem aga nägude nikerduses. Tallinna raesaali nikerdfriisil ja Rootsi-Mihkli kiriku retaablil kujutatud putodel on inglitel lühikese tukaga soengud, nagu raamivad laialisirutatud tiivad ning lilleõied rinna kohal (ill 90, 91).<sup>220</sup> J. Armbrusti puto-peadel on

<sup>216</sup> K. Kodres. Avalikud hooned- omavalitsuste arhitektuurne ja kunstiline manifest. — Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 77.

<sup>217</sup> Ülejäänud muusad on omistatud stiili-kriitilise kirjelduse põhjal Elert Thielele. (K. Kodres. Avalikud hooned, lk 79).

<sup>218</sup> Mõlemal Armbrusti figuuril on säilinud üks atribuut- ühel küllusesarv ja teisel karikas. Viimane oli *Fidese* - Usu- atribuut. Küllusesarv teisel konsooli figuuril võis tähendada, et tegu on *Misericordi*'ga- Halastusega. (K. Kodres. Avalikud hooned, lk 79).

<sup>219</sup> K. Kodres. Avalikud hooned, lk 79.

<sup>220</sup> T.-M. Kreem, Puunikerdaja Chr. Ackermann, 1999, pagineerimata.

laiade ninasõrmetega pirnjad nõbinad ning nende huuled on tihedalt kokkusurutud, allapoole suunatud suunurkadega.<sup>221</sup> Putode silmade ja nina vaheline nurk on lauge ja peaaegu et olematu. Samas on putode nägudel poisilik ümarpõskne välimus, mille kandilisele lõua alla on Armbrust nikerdanud lõualoti. ERMi objekti puto-figuuridel näoilmed on Armbrusti tõsistele ja kaugusesse vaatavatele puto-peadele väga sarnased. Ühe sarnasusena võib mõlema teose putode puhul tuua nende näokujud, kus üks figuur on nikerdatud paksude põskede ja lainjate lokkidega ning teine veidi kõhnema näo ja sätitud tukaga (ill 89, 90). Nimetatud sarnasuste põhjal võib tõdeda, et puto-figuurid on tõenäoliselt nikerdanud Joachim Armbrust.

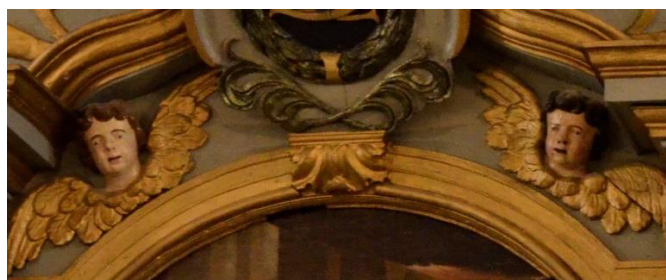
Rootsi-Mihkli kiriku altariseina putode näojooni on keeruline kirjeldada neid katva tugevatoonilise inkarnaadi tõttu, seega ei saa neid ka põhjalikumalt analüüsida (ill 91). ERMi figuuride sarnasusena saab aga ka nende puhul välja tuua ühiseid jooni, kus ühe puto põsed on ümaramad kui teisel. Arvatavasti on tiivuliste puto-peade motiiv võetud mustrilehtedelt, kuna sarnaseid puto-päid kohtab nii Christian Ackermanni, Dietrich Waltheri kui ka teiste meistrite loomingus.



ill 89 ERMi objekti puto-figuuride (nr 12, 13) näojooned, sarnanevad Tallinna raesaali Armbrusti nikerdfriisil olevate putodega.



ill 90 Tallinna raesaali nikerdfriis, J. Armbrust 1692.-1696. aastad. Keskel olev peitliga mees on arvatavasti J. Armbrusti autoportree. Mehe figuur külgedel olevad puto-pead sarnanevad näojoonte poolest ERMi objekti puto-figuuridega. Foto: J. Heinla, 2001. Kultuurimälestiste riiklik register.



ill 91 Rootsi-Mihkli kiriku altariretaabel, J. Armbrust 1697. aasta. Maali kohal nikerdfriisil olevad tiivulised putopead.

<sup>221</sup> T.-M. Kreem, Puunikerdaja Chr. Ackermann, 1999, pagineerimata.

## Lillornament

Armbrusti loomingus on kesksel kohal lillornament. Elert Thiele Tallinna raesaali kõhreornamendi kõrvale tõi Armbrust moodsaid akantuslehti ja rosette, mille eeskujudid pakkusid uued mustirraamatud.<sup>222</sup> Armbrusti lillornamendi käekirjale on omased lilleõite kroonlehtede paigutus ja õiesüdamikute nikerdus. Kõigis Armbrusti teostes korduvad neli lilleõie motiivi: nelja kroonlehega lilleõis, sisemiste väikeste õitega lill, ümarate kroonlehtede ja suure südamikuga päevalilleõis ning kergelt kattuvate kroonlehtedega lilleõied (ill 92, 93). Sarnasuseks on veel ka õielehtedele nikerdatud paaris sälgud ja auklikud südamikud. Vaatluse põhjal võib tõdeda, et Armbrust on oma tööde kompositsioonis kasutanud läbivalt ühtesid ja samu motiive. Alljärgnevalt olen toonud fotodena sarnased lillemotiivid, mida leiab ERMi objekti erinevatel õiekimpudel ja Armbrusti Tallinna raesaali nikerdfriisil.



ill 92 Tallinna raesaali nikerdfriis, J. Armbrust 1692.-1696. Sõnumiga paneel „Heit mir morgen dir“- täna sulle, homme mulle. Foto: J. Heinla. 2001. Kultuurimälestiste riiklik register.



ill 93 ERMi objekti lillornamendi motiivid. Lillornamendi detailide numbrid vasakult paremale: 7, 4, 3, 3.

<sup>222</sup> K. Kodres. Avalikud hooned, lk 79.





ill 94 Tallinna raesaali nikerdfriis, J. Armbrust 1692.-1696.Hobusega paneel. Foto: J. Heinla. 2001. Kultuurimälestiste riiklik register.



ill 95 ERMi objekti lillornamendi motiivid. Lillornamendi detailide numbrid vasakult paremale: 3, 15, 10/1

Armbrusti lillornamendi omapäraks on ka festoonid, mille vahele paigutuvad korrapärased ümarad õiekimbud. Armbrusti festoone saab ERMi objektiga võrrelda Rootsi-Mihkli kiriku festoonidega, mille ketid algavad lehvidega ning lõppevad tupsudega (ill 97), sellist festoonide nikerduse algust ja lõpp ERMi objektil ei ole. Sellel sulanduvad festoonid tausta, moodustades katkematu terviku. Rootsi-Mihkli altariseina festoonide õiekimbud on nikerdatud lihtsustatult, lamedapinnaliselt ja laialivalguvalt (ill 97, 98, 101). Samas on nende õiekimpude kujundus äravahetamiseni sarnane. Armbrusti stiilile omaselt on kimpude keskseks motiiviks suur lilleõis, mida ümbritsevad külgedelt trompeti-kujulised lilled ja käbid, et anda kimbule mitmetasandiline ja igalt küljelt vaadeldav välimus. Seega võib ka lillornamendi vaatluse põhjal tõdeda, et ERMi objekti skulptuurid on nikerdanud Joachim Armbrust.



ill 96 ERMi objekti vasakpoolne festoonide lehestik. Laud nr 2 ja õiekimp nr 22.



ill 97 Vasakul: Rootsi-Mihkli kiriku retaabli vasakpoolsed festoonid.



ill 98 Paremalt: Rootsi-Mihkli kiriku retaabli parempoolsed festoonid.



ill 99 Parempoolsete festoonide lehestikule paigutuv õiekimp nr 15



ill 100 Vasakpoolsete festoonide lehestikule paigutuv õiekimp nr 22



ill 101 Rootsi-Mihkli kiriku retaabli vasakpoolsed festoonide õiekimbu lähivaade.

## Akantusornament

Joachim Armbrusti akantusornament on Rootsi-Mihkli retaablil kujundatud keerduvate voluutidena (ill 103), mille sarnased on ka ERMi objekti pealmiku akantusvoluudid (ill 104). Nende ühisteks joonteks on alla keerduvate lehtede paiknemine pealmiste lehtede all ning pikad ja sujuvalt nikerdatud sooned akantuslehtede rootsudel. Akantuse üksikud lehed on ka ühtmoodi kaarduvad ning kattuvate lehtede tipud on omavahel sildadega ühendatud. Nende akantuslehtede tipud on ka teravad, kuid ei hargne kolme sõraliseks nagu Ackermanni akantusel. Rootsi-Mihkli retaabli tekstitahtli all olevatele akantusvoluutidele on meister toonud sisse ka kerget kõhreornamendi stiliseeringut, mis avaldub lehe rootsudele nikerdatud kaartel sälkudena (ill 102). Armbrust ei ole ülejäänud akantusornamendil selliseid säle teinud, seega võib arvata, et sälgud olid tekstitahtli külgedel oleva kõhreornamendi ja akantusvoluudi sidumiseks. Sellise kõhreornamendilt akantusornamendile üleminekut on kujutatud stiliseeritumalt ka ERMi objektil (ill 102).



ill 103 Rootsi-Mihkli kiriku retaabli parempoolne akantusvolut



ill 104 Parempoolne akantusvolut nr 21

ill 102 Vasakult: ERMi objekti vasakpoolne laud nr 1, S-kujuliselt stiliseeritud laua serv kõhreornamendilt akantusornamendile sujuva üleminekuga. Paremtalt: Rootsi-Mihkli kiriku retaabli vasakpoolne kõhreornamendiga stiliseeritud akantusvolut.

Analüüsid kõik eelnimetatud tööde elemente: kompositsiooni, figure, lill- ja akantusornamente, on teos atribueeritav Joachim Armbrusti töökojale. Meistri puunikerduse käekirja omapäraks on ERMi objekti ja Rootsi-Mihkli altariseina akantusvolutidega kujundatud karniis, akantuslehega kaunistatud poolkonsool ja festoon-ketid ümarate õiekimpudega. Armbrusti Tallinna raesaali nikerdfriisi kujunduses on äratuntavad meistri lillornamendis korduvad: nelja kroonlehega lilleõied, sisemiste väikeste õitega lilled, ümarate kroonlehtede ja suure südamikuga päevalilled ning kergelt kattuvate kroonlehtedega lilled. Sarnasuseks on veel ka õielehtedele nikerdatud paaris sälgud ja auklikud südamikud. Nikerdfriisi naisfiguurid ja puto-pead sarnanevad ERMi figuuridele oma staatilise poosi ja ilmetute näojoonte poolest. Igaljuhul võib tõdeda, et tegemist on Joachim Armbrusti töökojast pärineva teosega, mis valmis 1700–1710. aastate vahemikus.

### 3 Konserveerimistööd

Konserveerimistöde eesmärk on stabiliseerida teose väga halvas seisukorras polükroomia ning takistada selle edasist kahjustumist ja kadude süvenemist. Konserveerimiseesmärgi osana tuleb langetada kaalutletud otsus, kas eemaldada valge ülemaalingu kiht või mitte? Kuna valge värvikiht

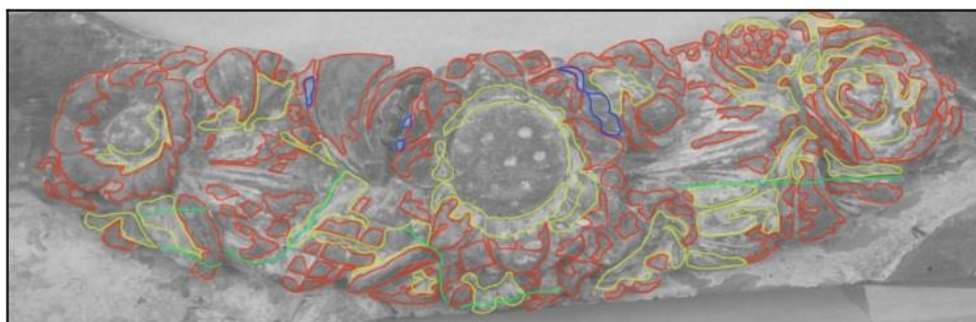
on osa teose tervikust peab selle eemaldamine olema põhjendatud. Selleks analüüsin alljärgnevalt objekti ja selle polükroomia kihistustega seostuvaid väärtuseid ning selgitan välja objekti ideaalse seisundi, millest lähtuvalt valin parima konserveerimiskontseptsiooni. Erinevate konserveerimisotsuste sõnastamiseks kasutan ERMi konservatori Mariliis Vaksi magistritöös väljatöötatud konserveerimismudelit.<sup>223</sup> Esmalt toon aga objekti kahjustuste kirjelduse, mille osana olen koostanud kahjustuste kaardistuse, mis on toodud lisas 8.

### **3.1 Kahjustuste kirjeldus**

Teose polükroomia üldine seisukord on väga halb, värvikihid on suhtelise õhuniiskuse fluktuatsioonidega paisunud ja kahanenud, mis on tekitanud värvikihtides pingeid ning muutnud need rabedaks ja kergelt pudenevaks. Õhuniiskuse kõikumine on põhjustanud ka nende irdumise ja kaod kruntvärvikihtidel. Pealmise valge värvi seisukord on avariiline, sellel esinevad ulatuslikud niiskuskahjustused, mis on põhjustanud lubivärvi paisumise ja pudenemise. Valge värvikiht on ka originaalpolükroomiast kerkinud ja paljudelt detailidelt 50% ulatuses kadunud. See on eksponeerinud allolevad originaalpolükroomia kihid, mis on koos valge värviga kadunud või on äärmiselt määrdunud ja kattunud paksu tolmu kihiga. Nii on juhtunud näiteks puto-figuuridega, mille sekundaarsed valge lubivärvi ja õlivärvi kihid on pea täielikult kadunud. Ilma katvate värvikihtideta on figuride originaalpolükroomiale kleepunud aastakümnete jooksul paks mustuse ja tolmu kiht.


---

<sup>223</sup> M. Vaks, ERMi kogudesse kuuluvate kohtukullide konserveerimismudel. Magistritöö. Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2013.




d112-11-3-parg.jpg

**ACKERMANN**

 puidu kadu / loss of timber

 maalikihi kadu / loss of paint layer

 irduv värv / flaking paint layer

 puidu liitekohad

Joonis 1 Lisa 8. Ovaal pärg laud nr 3, kahjustuste kaardistus, lk 44.

Puitosadel esinevad märgatavad kahjustused põhiliselt puidukadude näol. Muutlik suhteline õhuniiskus ja puidu niiskuskahjustused on põhjustanud puitdetailide lõhenemise, liimliidete ja puittappide nõrgenemise ning metallist sepanaelte korrodeerumise. Liimliidete ja naelte nõrgenemise tagajärjena on objektidel murdunud palju detaile, millest osa on ajajooksul hävinud või kaduma läinud.<sup>224</sup> Kadunud puitdetailidele magistratöö osana ei taastata, kuna need ei ole vajalikud tervikpildi parandamiseks. Uute osade valmistamine ja toetuste lisamine on aga õigustatud kui need on mõeldud objekti stabiliseerimiseks või detailide kokku liitmiseks.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Lisa 8. Vaata puidu kadude kaardistust.

<sup>225</sup> S. Keen. Objects as systems – Restoration, Is It Acceptable? Preprints of a conference. Occasional Paper no. 99. Toim. Andrew Oddy. London: British Museum, 1994, lk 20.




d112-11-21.jpg

Värvikiht / Paint layer


 krakeliit / crack pattern


ACKERMANN

 puidu kadu / loss of timber

 pragu / crack

 naelad

 maalikihi kadu / loss of paint layer

 stratigraafia proov (EKA)

 puidu liitekohad

Joonis 2 Lisa 8. Akantusvolut nr 21, kahjustuste kaardistus, lk 33.

Muuseumi aastate jooksul on objekti osadele pärnapuidust skulptuuridele tekkinud valge mädaniku kahjustused.<sup>226</sup> Kuna valge mädanikud eelistavad lehtpuitu, ei leidu mädaniku kahjustusi objekti männipuidust aluslaudadel ja kuusepuidust Kristuse figuuril.<sup>227</sup> Valge mädanik lagundab puidus ligniini, süsivesikuid ja tselluloosi. Osad selektiivsed valge mädaniku liigid ei lagunda tselluloosi täielikult, mistõttu on objekti puidustruktuur stabiilne.<sup>228</sup> Mädaniku kahjustusega detailide pinnad

<sup>226</sup> Kahjustunud puidustruktuuri visuaalne analüüs ja arutelu Kurmo Konsaga (K. Konsa, vestlus e-posti teel. 27.XI.2017). Valge mädaniku tuvastas puiduliikide määramisel ka Alar Läänelaid (A. Läänelaid, Puitude puuliigi määramine, aruanne, 03.X.2018).

<sup>227</sup> O. Schmidt, Wood and Tree Fungi. Biology, Damage, Protection and Use. Berlin: Springer, 2006, lk 138-139.

<sup>228</sup> O. Schmidt, Wood and Tree Fungi, lk 138-139.

ning polükroomia on värvunud lillaks. Seega võib eeldada, et tegemist on valge mädaniku alaliigiga, tõenäoliselt lilla ebanahkisega (*Chondrostereum Purpureum*).<sup>229</sup>

### 3.2 Konserveerimiseesmärgi püstitus, väärtused

Eespool toodud viimistluskihtide uuringu põhjal teame, et teose kui kirikukunsti objekti ülevärvimine on olnud levinud praktika. Sekundaarse värvikihi pealekandmise eesmärk oli maskeerida värvikihtide kadusid ja parandada objekti esteetilist ilmet. Aastate jooksul on aga seegi hilisem värvikiht kaotanud ulatuslike kahjustuste näol oma algse välimuse, põhjustades pudenemisega kadusid selle all olevale palju väärtuslikumale originaalpolükroomia kihistusele. Teose seisukorra kohalt on selge, et objekti stabiliseerimiseks tuleb füüsiliselt sekkuda ja kahjustusi tekitavad tegur ehk pudenev valge värvikiht fikseerida või üldse eemaldada. Kuid selleks tuleb eelnevalt mõista millised väärtused ERMi objektiga seostuvad ning millised väärtused on konserveerimiskontseptsiooni loomisel dominantsed.

Toese valmimis hetkel oli selle suurimaks väärtuseks tõenäoliselt sotsiaalne ja religioosne väärtus, kuna objekti puhul oli algselt tegemist ühele perekonnale kuuluva mälestusesemega. Teose kompositsiooni ja nikerduste poolest võib seda tänapäeval pidada ka rariteediks, kuna teist selle sarnast ovaalkeskmeega teost ei ole Eestis säilinud. Pärandi kontekstist on selle teose väärtustest olulisemad — ajalooline, kunstiline ja esteetiline väärtus. Museaalina on teos nende väärtuste kõrval omandanud ka teisi väärtusi: uurimus-, haridus- ja mälestusväärtuse.<sup>230</sup>

Kunstilise- ja esteetilise väärtuse seisukohalt võib originaalpolükroomiat pidada kahjustunud ja lagunevast valgest värvikihist igal juhul väärtuslikumaks. Originaalpolükroomia lubab meil näha maalikunstniku ja puunikerdaja algset visiooni ning analüüsida maalikunsti osa, mis on ülemaalingute tõttu jäänud uurijatele varasemalt varjatuks. Valge ülemaalingu kiht ei ole kunstilise ega ajaloolise väärtuse poolest niivõrd väljapaistev kui originaal. Esteetilise väärtuse seisukohalt esindab see küll 19. sajandi monokromaatilise moega kirikuisustuse eelistusi. Samas ei saa me seda objekti ühegi kirikuga siduda, mis tõttu ei ole selle varasem esteetiline väärtus kaalukama tähtsusega kui seda on originaalpolükroomia.

Tähelepanuta ei tohiks jätta originaali taastamise eesmärgi puhul üht olulisemat väärtust – autentsust. Teos on autentne nii sekundaarse kui ka originaalpolükroomiaga. Sekundaarse värvikihi

---

<sup>229</sup> Eesti Maaülikooli metsandusteaduskonna laborite külastus. D 112:11 1/33 mädaniku liigi määramise visuaalse vaatluse põhjal teostas Eesti Maaülikooli Põllumajandus ja keskkonnainstituudi, maastikuarhitektuuri õppetooli nooremteadur Liina Jürisoo. 26.II.2019.

<sup>230</sup> B. Appelbaum, Conservation Treatment Methodolgy, Values and their relevance to treatment. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007, lk 86-115.

taastamine või eemaldamine ei tee teost vähem ega ka rohkem autentsemaks, sest mõlemad on vaieldamatuks osaks objekti tervikust. Ühe autentse kihistuse eemaldamine peab olema aga objekti säilimise ja väärtuste põhiselt põhjendatud. Konservatori, kunstiajaloolase kui ka tavapubliku perspektiivist on originaalil tihtipeale suurem väärtus kui hilisematel kihistustel. Selle puhul peame väärtuslikuks originaali kulunud ja kadudega seisukorda. Laiemale publikule võib autentsus tähendada teost, mille kaod ja tuhmunud värvid on taastatud originaali lähedaseks. Selline restaureeriv ajaloo tõlgendamine muudab aga objekti autentsust ja ka ajaloolist väärtust.<sup>231</sup> Kuldsekskeskteeks objekti autentse terviku väärtustamise ja säilitamise puhul olen teostanud sekundaarsetest värvikihtidest põhjaliku dokumentatsiooni, mis kajastab kõigi värvikihtide kaasaarvatud sekundaarse viimistluskihi: kaardistust, kirjeldust, analüüse (värviproovid) ning fotosid.

### **3.2.1 Konserveerimiskontseptsiooni väljatöötamine, ideaalne seisund**

Väärtused dikteerivad seda, mida me peame teose Appelbaumi järgi „ideaalseks seisundiks“. Ideaalse seisundi määratlemine loob eeldused realistliku konserveerimiskontseptsiooni püstitamiseks ning seab parameetrid, mille piirides konserveerimistööd teostatakse.<sup>232</sup> Ideaalne seisund on hetk objekti ajaloos.<sup>233</sup> Selle objekti ideaalseks seisundiks loeme aega, mil teos valmis ja eksponeeriti. Ideaalne seisund ei tähenda, et objekti originaalpolükroomia tuleks taastada täielikult nii nagu see oli algselt loodud. Esiteks ei ole sellise tulemuse saavutamine võimalik, kuna konservator ei saa esemel aega tagasi keerata. Samuti ei oleks selline lähenemine konserveerimiseetika seisukohalt aktsepteeritav. Appelbaumi määratletud ideaalse seisundi puhul on tegemist pigem printsiibiga, mille eesmärk on luua parim ning algsele lähedane konserveerimistulemus, mida on võimalik edaspidiselt ka säilitada.<sup>234</sup> Selleks et saavutada teose ideaalne seisund tuleb koostada realistlik konserveerimiskontseptsioon.

---

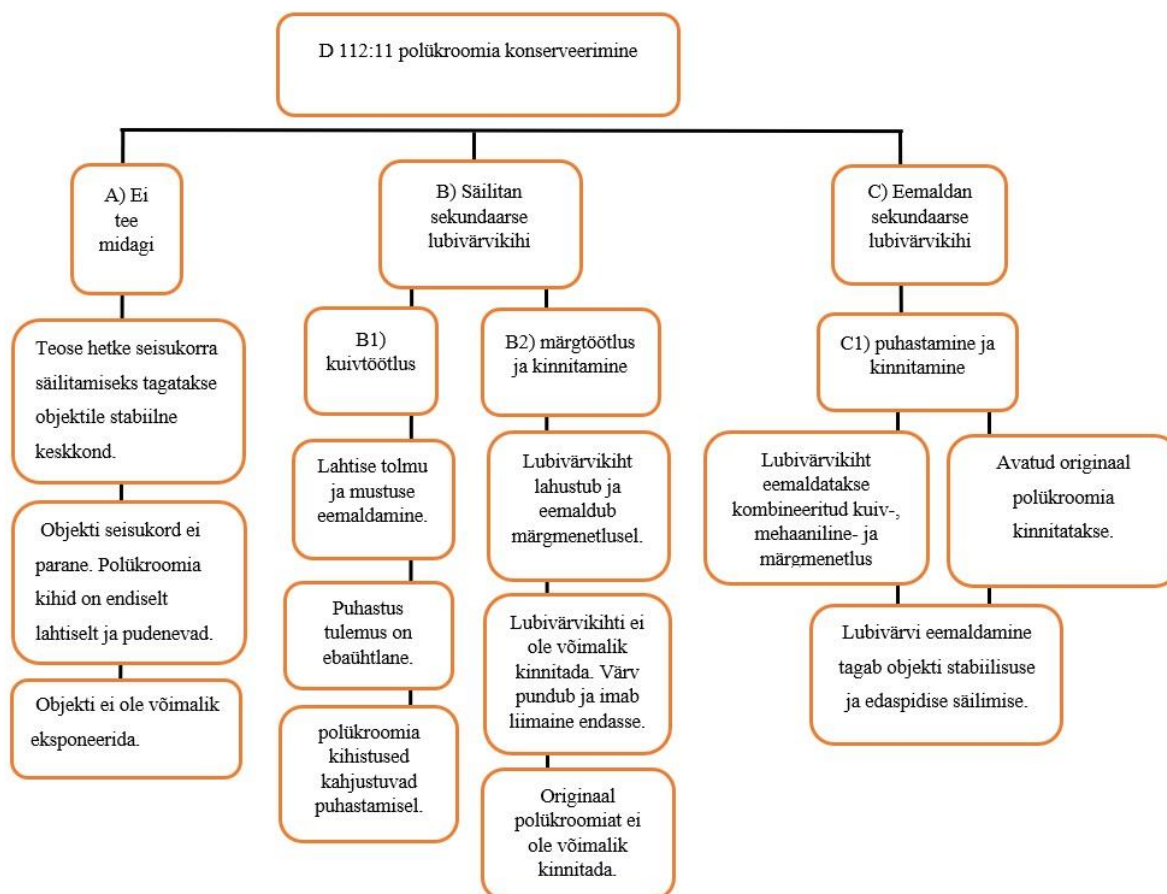
<sup>231</sup> B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodolgy*, lk 96-97.

<sup>232</sup> B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodolgy*, lk 73, 176.

<sup>233</sup> B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodolgy*, lk 237.

<sup>234</sup> B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodolgy*, lk 237.





ill 105 Teose D 112:11 polükroomia konserveerimiskontseptsiooni sõnastamiseks teostatud otsustuspuu skeem.

Konserveerimiskontseptsiooni sõnastamise eeskujuna olen lähtunud Mariliis Vaksi otsustuspuu mudelist, milles analüüsin kolme menetluse lähenemisviisi: A) Teose säilitamine, mille puhul protsess ei kaasa konserveerivat sekkumist; B) Teose kõikide värvikihtide säilitamine ja konserveerimine; C) Ideaalse seisundi saavutamiseks eemaldatakse valge värvikiht. Mudeli kahe esimese võimaliku otsuse eesmärk on põhjendada, miks need antud teose konserveerimiseesmärgi lahendamiseks ei sobi.

Esmalt arutlesin võimaluse üle säilitada sekkumata (A). Selline lähenemine on põhjendatud juhtudel kui eseme seisukord on stabiilne ning edasine kahju objektile ei mõjuta selle väärtusi.<sup>235</sup> See ei ole aga olukord antud objekti puhul kuna otsuse A) tagajärjena polükroomia seisukord on ebastabiilne (A1). Võib öelda ka, et konserveeriv sekkumine ei ole esmatähtis kui objekti ei plaanita eksponeerida. Parima säilitamis tulemuse saavutamiseks tuleb objekti kaitseks seada eritingimused ning tagada sobivat kliimat.<sup>236</sup> See ei ole aga realistlik lahendus, kuna eseme

<sup>235</sup> B. Appelbaum, Conservation Treatment Methodolgy, lk 186.

<sup>236</sup> Temperatuur: 18-20°C, suhteline õhuniiskus: 40-55%, valgus: 2 (MMFA) / 4, 5, 6 (ISO) / 50...200 Lx (Lisa 9. Konserveerimispass. D 112:11).

kaitsemine väliste tegurite eest ja ühtlase kliima tagamine, ei takista juba pudeneva värvikihi edasist lagunemist. Seega on mitte sekkumine välistatud, sest ese peab konserveerimismenetluse lõppedes olema eksponeeritav.

Teise võimalusena olen toonud vaatluse alla olukorra, kus konserveerimistegevusega säilitan sekundaarse polükroomia (B). Sekundaarset värvikihi kinnitamine ohustaks aga tulevikus originaalpolükroomia avamist, kuna juba kinnitatud värvikihte on ilma suuremate kadudeta keeruline hiljem eemaldada. Pealegi on puhastusproovid ja konsolideerimiskatsed näidanud, et valget värvi ei ole selle hügroskoopsuse tõttu võimalik ilma originaali ja teose üldilmet kahjustamata kinnitada ega puhastada ( B1, B2).

Parima võimalus, mis tagab teose originaalpolükroomia säilimise ja parandab teose esteetilist ilmet on sekundaarse valge värvikihi eemaldamine (C2). Kasutades kombineeritud puhastusmenetlust (C1) on võimalik originaalpolükroomiat seda liigselt kahjustamata krundikihile tagasi kinnitada. Pehme ja kergesti pudenevat lubivärvi on võimalik eemaldada vähese märgmenetlusega, mis võib kahjustada veele tundlike kruntvärvi kihte. Kinnitatud originaalpolükroomiat, mis on kaetud lakikihtidega ja ei ole veele tundlik on võimalik märgmenetlusel põhjalikumalt valge värvi jääkidest puhastada.

Niisiis on konserveerimiskontseptsioonina valge värvikihi eemaldamine igal juhul parim lahendus objekti säilitamiseks ja eksponeerimiseks. See on ka ainuke otsus, mille lõpptulemusena on võimalik saavutada teose ideaalne seisund. Alljärgnevalt toon otsusest lähtuvalt praktilise konserveerimistöde kava ja teostatud konserveerimistööd.

### **3.3 Konserveerimistöde kava**

1. Värv- ja puiduproovide võtmine
2. Objekti transpordiks ettevalmistamine, kuivpuhastus ja osade skulptuuride detailide katmine profülaktilise kleebisega
3. Valge ülemaalingu kihi eemaldamine ja originaalpolükroomia kinnitamine
4. Viimistluskihita puidupindade kuivpuhastus ja valge mädaniku neutraliseerimine
5. Sobiliku kaitsva kattekihi valik, viimistlus katsed
6. Eksponeerimiseks vajalikud tööd

### 3.4 Teostatud konserveerimistööd



ill 106 Kõrgem Kunstikool Pallas maali- ja mööbliosakonna tudengid 2019. aasta septembris konserveerimispraktikal, ERM'i konserveerimislabori puitesemete konserveerimistööruumis (vasakult: Ive Jüris, Riina Padar, Randel Saveli ja Elina Leisson). Foto: A. Karm

Objekti konserveerimise praktiliste tööde protsessist võtsid osa Pallase Kunstikooli konserveerimissuuna tudengid, kolmel ERMi konserveerimisosakonna korraldatud praktikal.<sup>237</sup> Konserveerimistööde juures oli abis ka ERMi puitesemete konservator Mariliis Vaks. Objekti naelte ja metall osade konserveerimistööd teostas ERMi metallikonservator Karl-Erik Hiiemaa. Objekti konstruktsioonidega tervikuks liitmistööd teostab 2020. aastal ERMi näituste meister Arvi Tragel koostöös konserveerimisosakonna puidukonservatorite Mariliis Vaksi, Rooland Suitsu ja Indrek Tirruliga. Konserveerimistöödega alustati 2017. aasta juunis ning lõpetati 2020. aasta juuli alguses.

<sup>237</sup> Maaliosakonna kolmanda kursuse tudengid: Triinu Tuul, Randel Saveli, Riina Padar, Ive Jüris. Praktika kestus 26.08-30.08.2019. Ive Jüris oli praktikal ka 09.09- 12.09.2019. Mööbliosakonna kolmanda kursuse tudengi Elina Leisson praktika kestus 26.08-02.09.2019. Nahadisainiosakonna konserveerimissuuna teise kursuse tudengid: Netty Muld, Marit Must ja Riina Raudson ning neljanda kursuse tudeng Kaisa Suurmann. Praktika kestus 01.10- 13.12.2019. Tartu Ülikooli kunstiajaloo esimese kursuse tudeng ja Pallase maaliosakonna vilistlane Eliisebeth Pruus, parktika kestus: 04.11-20.12.2019, 03.06-29.06.2020. Skulptuuriosakonna kolmanda kursuse tudengid: Elise Rohtaas ja Kelly Alloja: 01.06.- 29.06.2020. Konserveerimistöödega abistasid ka kaas magistrandid: Tuuli Trikkant, Kaisa Milsaar ja Nele Ambos.

Sobilike materjalide ja meetodikate väljatöötamisel lähtusin polükroomsete epitaafide ja altarijetaablite juhtumuringutest,<sup>238</sup> tuginedes oma praktilisele polükroomia konserveerimistöde kogemusele ning empiirilisele informatsioonile, mis saadud suheldes erinevate konserveerimiseriala spetsialistidega. Konserveerimistöde osana puhastati sekundaarset valgest lubivärvi kihist kõik 33 eraldi nummerdatud detaili, originaalpolükroomiat samaaegselt kinnitades. Vastavalt detaili kahjustuste ulatusele ja seisukorrale tuli konserveerimistöde toetamise järjekorda ja kasutatud meetodikaid kohendada.<sup>239</sup> Kõik teostatud konserveerimistööd on toodud lisa 11, seal on toodud välja iga detaili konserveerimisprotsessi kirjeldus, materjalide tootenimetused ning lahuste kontsentratsioonid.

### 3.4.1 Värv- ja puiduproovide võtmine

Konserveerimistödele eelnevalt teostati polükroomia kihtide värvianalüüsid, puiduliikide määramine ning männipuidu dendrokronoloogiline analüüs.<sup>240</sup> Värv- ja puiduproovide uuringute tulemused on toodud peatükkides: 1.2 Teose ja selle osade kirjeldused ning 1.5 Viimistluskihtide uuringud. Teostatud uuringumeetoditest olid mittedestruktiivsed Ragnar Saage p-XRF mõõtmised. Destruktiivseteks uuringumeetoditeks loetakse neid analüüse, mis eeldavad füüsilise proovi võtmist. Viimistluskihtide ristlõikeid võeti stratigraafia proovideks ja Signe Vahuri teostatud mõõtmisteks. Puidu uuringud teostas Alar Läänelaid, puiduliikide määramiseks võeti puidutükid eri skulptuuridelt ning dendrokronoloogiliseks analüüsiks lihviti männipuidust laudade otsad aastarõngastest makrofotode teostamiseks.

---

<sup>238</sup> F. Descamps, ed. *Methodology for the Conservation of Polychromed Wooden Altarpieces: An International Conference Organized by the Getty Conservation Institute and the Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Seville, May 2002. Sevilla; Los Angeles, CA: Junta de Andalucía; J. Paul Getty Trust, 2006 ; V. Dorge, F. C. Howlett, ed. *Painted Wood: History and Conservation. Part Four: Investigation and Treatment*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1998, [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/paintedwood](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/paintedwood) ; J. Taubert, M. D. Marincola, *Polychrome Sculpture Meaning, Form, Conservation*. Los Angeles: Getty Publications, 2015; K.-P. Pedajas, *Sekundaarsete värvikihistustega puitpolükroomia konserveerimisproblemaatika*. Tallinna Niguliste kiriku Kannatusaltari pealmiku uuringud, konserveerimine ja algse värvilahenduse rekonstrueerimine. Magistritöö. Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2016 jpt.

<sup>239</sup> Vt lisa 11. Konserveerimistööd.

<sup>240</sup> Kõik uuringu tulemused on toodud lisades- 2, 3, 4, 5, 11. Kõigi võetud proovide asukohad on märgitud lisa 8.



ill 107 p-XRF mõõtmine laua nr 2 siniselt värvilt.



ill 108 Stratigraafia proovide vaiku valamine.

### 3.4.2 Transpordiks ettevalmistamine

Teose Muuseumi tee 2 hoidlast konserveerimislaborisse ja sealt edasi Narva mnt 177 puitesemete konserveerimistööruumidesse transportimiseks tuli puuskulptuuride<sup>241</sup> õrn ja kergelt kahjustuv polükroomia katta profülaktilise mikalenti kleebisega. Kõike puuskulptuure ma mikalenti kleebisega ei kinnitanud, kuna pakkimisel oli võimalik paljusi detaile polükroomiat ohustamata pakendada.<sup>242</sup> Mikalenti liimistamiseks kasutasin kalaliimi 5% (W/W) vesilahust. Mikalenti sillad asetasin irdunud ja lahtise polükroomia kihtide peale. Kuna valge värv on niiskust imav ei olnud siidipaberi nake värvitud pinnaga tugev, see võimaldas peale tööruumidesse ümber transportimist siidipaberi vähese niisutamisega eemaldada. Siidipaber eemaldasid skulptuuridelt märgmenetlus ja kinnitamise protsessiga paralleelselt.

<sup>241</sup> Detailid nr 9, 10/2, 11, 12, 13, 15, 18/1, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 30, 31

<sup>242</sup> Valmistasin toestused: siidipaberitest, happevabast papist, vahtplastist ja mullikilest. Takistades skulptuuride liikumist ja polükroomia kahjude teket.



ill 109 Mikalendi kleebise kandmine irdunud polükroomiaga Lambatalle figuur nr 12 paremale käele. Liimipeale kandmiseks kasutasin oravakarvadest pintsleid.



ill 110 Õiekimbu nr 22 mikalendi kleebise eemaldamine deioniseeritud vee, hüdrofiilsete käsnade ja puuvillavatiga niisutamisel.

### 3.4.3 Valge ülemaalingu kihi eemaldamine ja originaalpolükroomia kinnitamine

Valge ülemaalingu kihi eemaldamiseks kasutasin kombineeritud: kuiv-, mehaanilist- ja märgmenetlus meetodit. Tulenevalt värvikihtide ulatuslikest kahjustustest – krundikiht irdumisest, krakelüürist ja värvikihtide all olevatest tühimikest, tuli originaalpolükroomiat valge värvi eemaldamisega samaaegselt kinnitada. Visuaalse vaatluse ja käelise tunnetuse läbi tuli meetodikaid rakendada vastavalt kahjustuse tüübile, et originaalpolükroomia kihtide kaod oleksid võimalikult väikesed.

Kuivpuhastuses kasutasin erineva suurusega kitsekarvast pintsleid. Pintslitega puhastamisel tunnetasin kas valge värvikiht on kerkinud või on see originaalpolükroomia küljes tugevalt kinni. Kerkinud värvikihi korral tuli vaatluspõhiselt selgeks teha, kas originaalpolükroomia on samuti lahtine. Originaalpolükroomiast kerkinud või sellele õrnalt kinnitunud valge värvikihi sai lihtsalt eemaldatud pintslite, bambustikkude ja skalpelliteradega. Sellist meetodikat sai läbivalt kasutatud näiteks sinise värviga kaetud taustal, kus veetundlikku ning osaliselt pulbristunud sinist värvikihti ei saanud deioniseeritud veega puhastada.

Puto-figuuridelt eemaldas ainult pealmise valge lubivärvi kihi, kuna valget õlivärvikihti ei olnud võimalik selle originaalpolükroomiaga tugeva nakke tõttu eemaldada. Mehaanilistel puhastusproovidel selgus, et valget õlivärvi ei ole võimalik eemaldada ilma, et originaalpolükroomia kahjustuks. Kahjustuste kaardistuse põhjal oli ka selge, et ihuvärvid on suures osas kadunud. Kuna valget õlivärvikihti ei olnud võimalik ilma kadusid tekitamata avada otsustasin selle sekundaarne värvikiht kinnitada.



ill 111 Akantusvoolu nr 8. Kuivpuhastus tolmust pehmete kitsekarvadest pintslitega.



ill 112 Madalreljeefselt nikerdatud aluslaud nr 8. Kuivpuhastus tolmust pehmete pintslite ja bambustikkudega.

Tugevalt kinnitunud valge värvikihi eemaldasini aga märgmenetluse ja mehaanilise puhastuse meetodiga. Märgmenetluseks kasutasin puhastuskatsel parimaks osutunud lahustit – deioniseeritud vett (lisa 6). Kasutades puuvillavatti ja hüdrofiilseid käsnaid, niisutasin ja eemaldasini valge värvi originaalpolükroomia pinnalt. Figuuride tugevalt määrdunud õlivärvipuhastamiseks kasutasin lisaks deioniseeritud veele ka triamooniumtsitraadi 3% lahust.



ill 113 Lambatallega puto-figuur nr 12, enne ja pärast konserveerimist. Foto (paremal): A. Karm.



ill 114 Ristiga puto-figuur nr 13, enne ja pärast konserveerimist. Foto (alumine): A. Karm.

ill 115 Lambatallega figuuri nr 12, parem reis ja niudevöö. Figuuride polükroomia katsin esmalt profülaktilise kleebisega, mille eemaldamisel puhastasin polükroomia pinnad deioniseeritud vee ja triamooniumtsitraadi 3% lahusega. Lahtised värvikihid kinnitasin MfK'ga.

Lahtise originaalpolükroomia kinnitamiseks kasutasin puitpolükroomia konserveerimises laialt levinud konsolideerimismaterjali- tootjalt Lascaux 4176, *Medium for Consolidation* (lühend



MfK).<sup>243</sup> Tegemist on Lascaux ning Rootsli Muinsuskaitseameti koostöös välja töötatud vesidispersioonil akrüülpolümeeriga, mis on mõeldud irdunud, veetundlike ja pulbristunud viimistluskihtide kinnitamiseks. MfK on võetud laialdaselt kasutusele puitpolükroomia konserveerimises selle väga hea viskoossuse, penetratsioonivõime ja mitmekülgse kasutuse tõttu.<sup>244</sup> MfK'd müüakse valmislahusena, mille kontsentratsioon on 25%,<sup>245</sup> seda olen polükroomia kahjustustele vastavalt lahjendanud deioniseeritud veega 15%, 10% ja 5% protsendile. Kangema (25%- 15%) liimilahusega fikseerisin lahtised polükroomia kihid, mille all olid suured tühimikud. Selliste aladega polükroomia puhul kandsin esmalt irdunud serva alla nr 1 pintsliga etanooli. Etanool parandab MfK penetratsioonivõimet ning pehmenab värvikihti võimaldades seda silikoonpintsliga otsa ja liivakoti raskustega krundikihi külge tagasi vajutada ilma, et värvikiht praguneks. Suur eelis MfK kasutuse juures seisnes selles, et liimaine jääke oli võimalik teatud ajajooksul pinnalt deioniseeritud veega eemaldada.<sup>246</sup> Näiteks tuli paljudel juhtudel valge värv kinnitada koos originaalpolükroomiaga. Peale liimaine kuivamist oli valge värv aga endiselt deioniseeritud vees lahustuv ning eemaldus koos liimaine jääkidega. Fikseeritud originaalpolükroomiat õrn märgmenetlus enam ei mõjutanud, kuna polükroomia oli tugevalt kinnitunud krundikihi. Peale 24 tunni möödumist on MfK jäägid eemaldatavad aromaatsete süsivesinike (benseen, toluen, ksüleen) ja ketoonidega (atsetoon).<sup>247</sup> Veetundlikelt kruntvärvikihtidelt eemaldasid seega MfK jäägid 24 tunni möödudes, kasutades selleks atsetooni lahust. Atsetooniga ei puhastanud ma MfK jääki ainult lüsterlakitud pindadelt, et vältida lakikihtide lahustumist.

---

<sup>243</sup> 4176 Medium for Consolidation (lühend MfK), Tootja- Lascaux® Colours & Restaura, Šveits. (Lascaux® Medium For Consolidation. Kremer pigments: Technical Leaflet. 2018.

<http://shop.kremerpigments.com/media/pdf/81012e.pdf> (vaadatud 12.II.2019)).

<sup>244</sup> C. Romano. Paint Consolidation. 2019. [https://www.conservation-wiki.com/wiki/Paint\\_Consolidation](https://www.conservation-wiki.com/wiki/Paint_Consolidation) (vaadatud 12.02.2019).

<sup>245</sup> Lascaux® Medium For Consolidation. Kremer pigments: Technical Leaflet. 2018.

<http://shop.kremerpigments.com/media/pdf/81012e.pdf> (vaadatud 12.II.2019).

<sup>246</sup> Kattelaki katsetes oli MfK veega täielikult eemaldatav 1-6 tunni jooksul, pärast 24 tunni möödumist jäi deioniseeritud veega puhastatud aladele MfK jääk. (Lisa 7. Teosele D 112:11 sobilikult kaitsva kattekihi valimine, viimistlus katsed).

<sup>247</sup> C. Romano. Paint Consolidation. 2019. [https://www.conservation-wiki.com/wiki/Paint\\_Consolidation](https://www.conservation-wiki.com/wiki/Paint_Consolidation) (vaadatud 12.II.2019).



ill 116 Osaliselt puhastatud Laua nr 3 külge kinnituv pärg.



ill 117 liimimisele eelnevalt immutasin kinnitav ala etanooliga (ülemine foto) ja seejärel kinnitasin MfK'ga (alumine foto). Irdunud värvikihid vajutasin tagasi silikoonpintsliga või liivakoti raskusega.



ill 118 Laud nr 3 enne ja pärast konserveerimist. Foto (parempoolne): A. Karm.

Pulbristunud sinise värviga alad tuli puhastamisega samaaegselt konsolideerida. See on värvi kinnitamise protsess, mis ei ole peale menetlust tagasipööratav, kuna liimainet ei ole hiljem võimalik värviosakeste vahelt ilma originaali kahjustamata eemaldada. Pulbristunud värvi konsolideerimine on aga vajalik selleks, et see edasi ei laguneks ning täielikult ei hävineks. Sinine värv ei olnud aga kõikjal täielikult pulbristunud, seega sain kasutada sinise värvi konsolideerimiseks kahte meetodit – liimaine pintsliga pealekandmist läbi hollytex kanga<sup>248</sup> ja süstlast tilgutamise meetodit. Sobilik oleks siinpuhul olnud ka liimaine kihi pealekandmine

<sup>248</sup> Hollytex® on 100% polüesterekangast materjal, mida kasutatakse filtreeriva ja vahekiht materjalina paberi konserveerimises, kuna kangal on hea niiskuse läbilaskvus. (Conservation and Art Materials Encyclopedia Online. Hollytex. <http://cameo.mfa.org/wiki/Hollytex> (vaadatud 22. VI.2019)).

aerosoolina või pihustatult, kuna nende meetodite kasutamiseks ei olnud mul sobivaid vahendeid ei saanud ma seda teostada. Selleks, et võimalikult vähe pulbristunud sinist värvi liimaine pealekandmisel migreeruks, kandsin 5% MfK liimaine värvipinnale läbi hollytex kanga, poolkuiva sünteetilise pintsliga. Kasutasin selleks just hollytex kangast, kuna see ei kleepunud värvikihi külge. Liimaine läbistas hollytex kanga kihi suurepäraselt ning kanga eemaldamisel eemaldus sellega vaid väga väike osa sinisest värvist. Täiesti pulbristunud aladele kandsin MfK 5% lahuse aga süstlaga tilgutades. Peale 24 tunnist kuivamist oli pulbristunud värviga alad fikseeritud ega vajanud lisa kinnitamist, seejärel oli võimalik pulbristunud värvi pealt valge värv skalpelliga puhastada. Sellega eemaldus küll õhuke sinise värvi kiht, kuid see ei mõjutanud sinise värvikihi tervikesteetikat.



ill 119 Taust laud nr 8, pulbristunud sinine värv on irdunud koos valge värvikihiga.



ill 120 Laud nr 8, Valge värvi all olev sinine pulbristunud värv kinnitasin MfK'ga ja vajutasin tagasi silikoonpintsliga.



ill 121 Laud nr 7 alumine osa enne ja pärast konserveerimist.

Peale originaalpolükroomia kinnitamist ja valge värvi eemaldamist teostasid polükroomsete pindade järel puhastuse ehk peenpuhastuse. Selle eesmärk oli eemaldada võimalikult palju valge

värvi jääke, mis jäid puhastamisel teraliste värvikihtide pinnale. Selleks kasutasin deioniseeritud vett, puuvillavatti ja skalpelli terasid. Peale peenpuhastuse teostamist katsin polükroomsed pinnad ühe õhukese kattelaki kihiga. Kuid sellest põhjalikumalt allpool.

#### 3.4.4 Viimistluskihita puidupindade kuivpuhastus ja valge mädaniku neutraliseerimine

Kõikide detailide katmata puidupinnad puhastasin kuivpuhastusmeetodil suitsukäsna. Paksu mustusekihi ja valge värvikihi pritsmed eemaldas tagaküljelt mehaanilise puhastuse meetodil skalpelliga ja bambustikkudega. Tugevalt määrdunud pinnad rullisin õrnalt puuvillavati ja deioniseeritud veega puhastades või hüdrofiilse käsna, et mitte puitu liigselt niisutada. Valge mädaniku kahjustustega aladele kandsin pintsliga etanooli, mis neutraliseerib valge mädaniku seenesporid, takistades mädaniku edasist levikut.



ill 122 Tugevalt määrdunud pinnad rullisin õrnalt deioniseeritud vee ja puuvillavatiga.



ill 123 Mehaanilisel puhastusel tekkinud tolmu puhastasin tolmuimeja ja pintslitega.

#### 3.4.5 Sobiliku kaitsva kattekihi valik, viimistlus katsed

Peale puhastus- ja kinnitustööd tuleb avatud originaalpolükroomia katta õhukese lakikihiga, mis kaitseb maalingut tolmu, UV- kiirguse, valguskahjustuste ja edasise pudenumise eest. Esialgu plaanisin selleks kasutada konserveerimislakina kasutatavat Paraloid B-72 termoplastilist akrüülvaigu 10% lahust atsetoonis (w/w). Kuid arvestades suurt MfK kogust, millega kinnitasin

kogu lahtise originaalpolükroomia otsustasin teostada katse, et näha kas MfK'd oleks võimalik kasutada ka kaitsva kattedkihina.

MfK'd ei ole varem Eestis (mulle teadaolevalt ka välismaal) kattedkihina kasutatud, kuna see on loodud ja kasutus leidnud ainult konsolideerimismeediumina. Seega tuli MfK kui kattedkihi omaduste väljaselgitamiseks teostada katsed. Selleks kõrvutasin MfK'd polükroomia konserveerimises tunnustatud ning enim kasutatud kattelakkide – dammarlaki ja Paraloid B-72'ga.<sup>249</sup> Alljärgnevalt toon välja katse: 20 min, 6 h, 24 h ja 96 h tulemused. Kõik katse tulemused on toodud Lisas 7.

Objekti D 112:11 kaitsva kattedkihi kriteeriumid:

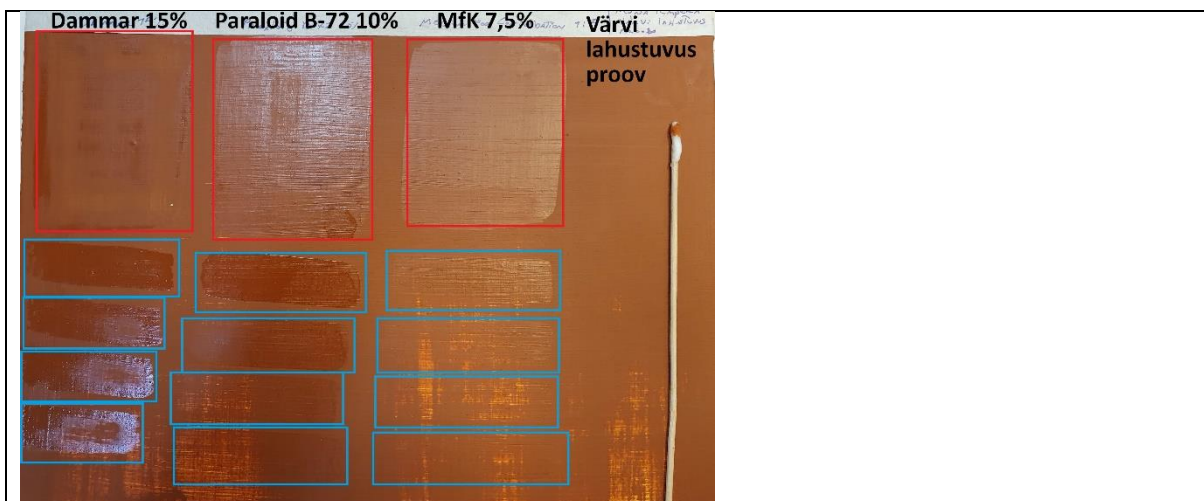
- Peab olema ühe õhukese kihina võimalikult kattev.
- Värvuselt peab see olema matt ja läbipaistev.
- Ei tohi lahustada ega moonutada polükroomiat.
- Peab olema eemaldatav menetluse ajal ja pärast seda.
- Peab fikseerima värvikihtide servad, et takistada edasist pudenemist ja kadusid.

Katsete tulemusi analüüsisin visuaalse vaatluse meetodil, vaadeldes proovide järgnevaid omadusi:

- Kattevõime
- Läige
- Värvus
- Lahustumismäär

---

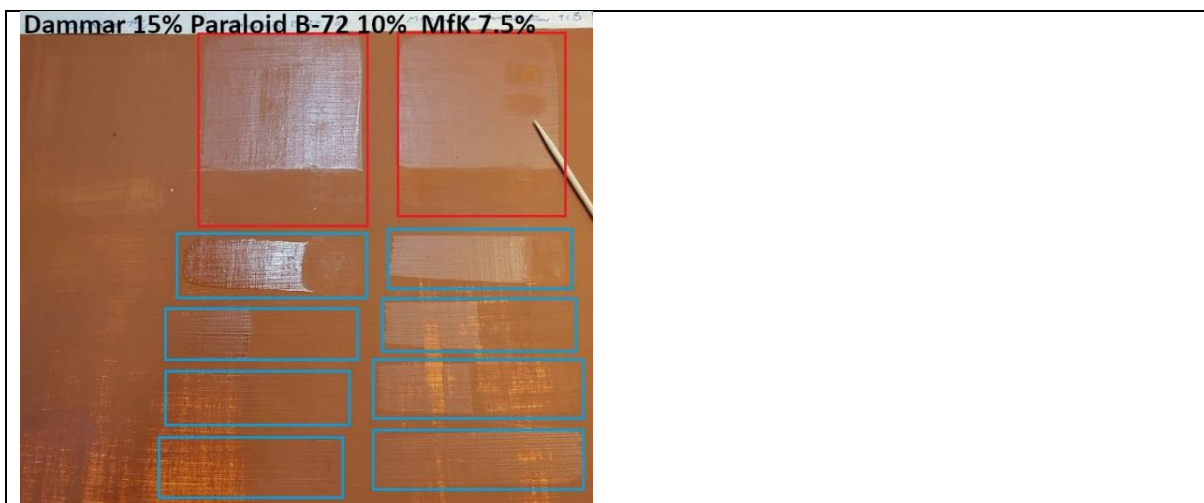
<sup>249</sup> Kõik katseks kasutatud materjalid on valgus- ja vanaemiskindlad, mistõttu on need konserveerimises kattelakina sobilikud.



ill 124 20 minutit pärast pealekandmist. Dammarlaki kiht on kuivanud ebäühtlaselt.

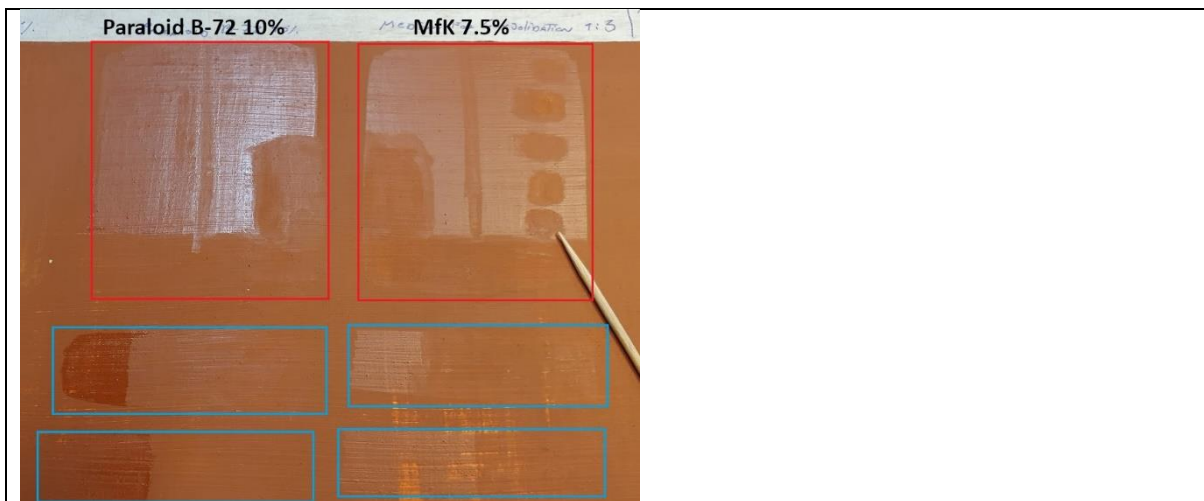
Vatitikk näitab, et muna temperavärv on vees osaliselt lahustuv.

Vaikaine, lahusti ja kontsentratsioon (%)	Kattevõime	Läige	Värvus
Dammar, vaigutärpentiin, 15%	Hea (ebäühtlane)	Läikiv	läbipaistev
Paraloid B-72, atsetoon, 10%	Väga hea	Läikiv/ matt	läbipaistev
MFK (Lascaux 4176), deioniseeritud vesi, 7,5%	Väga hea	matt	läbipaistev



ill 125 Dammarlakiga kaetud aladel ei ole võimalik lahustuvusproovi teosada, kuna lakk on imunud värvikihti. Tikuga on näidatud deioniseeritud veega teostatud proovi ala.

Katse läbiviimise aeg	Dammarlakk 15% (atsetoon)	Paraloid B-72, 10% (atsetoon)	MfK 7,5% (atsetoon)	MfK 7,5% (deioniseeritud vesi)
6 h	-(kadunud)	Väga hea	Väga hea	Väga hea



ill 126 Puhastusproovid 48 tunni möödudes atsetooni ja deioniseeritud veega Paraloidi ja MfK'ga kaetud aladel.

Katse läbiviimise aeg	Dammarlakk 15% (atsetoon)	Paraloid B-72, 10% (atsetoon)	MfK 7,5% (atsetoon)	MfK 7,5% (deioniseeritud vesi)
48 h	-(kadunud)	Väga hea/ hea (jääk)	Väga hea	Hea (jääk)



ill 127 Paraloid B-72 kattelaki proov, atsetooniga puhastatud ala.



ill 128 MfK kattelaki proov, atsetooniga puhastatud ala.

Katse läbiviimise aeg	Paraloid B-72, 10% (atsetoon)	MfK 7,5% (atsetoon)
96 h	Atsetoonis immutatud vatiga x2 rullimine jätab pinnale Paraloid B-72 jäägi. Vattiga puhastamisel selgus, et vatikiud kleepuvad lakitud pinna külge.	Atsetoonis immutatud vatiga x2 rullimine annab väga hea tulemuse.

Pärast 6 tunni möödumist on MfK atsetoonis sama hästi lahustuv kui hinnatud akrüülvaik Paraloid B-72. Atsetooniga puhastades eemaldus MfK ühtlaselt ning ei jätnud atsetooni aurustudes värvipinnale jääke. Samuti oli MfK kogu katse perioodil deioniseeritud vees lahustuv. Kõige paremini lahustus MfK deioniseeritud vees 1-6 tunni jooksul, pärast 24 tunni möödumist jäi

deioniseeritud veega puhastatud aladele MfK jääk. Siiski on selle tulemuse põhjal võimalik öelda, et MfK on 6 tundi pärast lakkimist deioniseeritud veega täielikult eemaldatav.

MfK kasutus on vastavuses ka katsete alguses seatud kattekihi kriteeriumitele: MfK on ühe õhukese kihina hästi kattev; kuivab matiks ja läbipaistvaks; ei lahusta veetundliku polükroomiat ega moonuta värvitoone; on 96 tunni jooksul eemaldatav atsetooniga; väga hea dispersiooni võimega MfK imendub peenemate pragude ja servade alla, fikseerides lahtise polükroomia.

Katsete tulemuste põhjal võib järeldada, et Paraloid B-72 ja dammarlakiga kõrvutatud MfK on oma omaduste poolest objekti D 112:11 kaitsva kattekihiga katmiseks sobilik.<sup>250</sup>

### 3.4.6 Eksponeerimiseks vajalikud tööd

Konserveerimistööd lõpetati 30.06.2020 ning pakti samal päeval transpordiks Muuseumitee 2 fotolaborisse, kus pildistati üles kõik konserveeritud detailid koos nende numbritega. Studios pildistati teos esimestkorda üles vaates, millel kaameranurk ei moonuta teose tegelikke mõõte.



ill 129 objekt D 112:11 pärast konserveerimist.

<sup>250</sup> Nõusoleku MfK kattelakina kasutamiseks andis Eesti Rahva Muuseumi Konserveerimisosakonna juhataja ja meetodik/keemik Eve Keedus.



Peale konserveerimistööde lõppu on teose kogu originaalpolükroomia avatud valge ülemaalingu kihi alt. Kogu originaalpolükroomia kinnitasin ja katsin MfK kattelakiga, mis tagab värvikihtide edaspidise säilimise ning võimaldab teost eritingimustel ka edaspidiselt eksponeerida.

Peale konserveerimistööd on võimalik objekte tõsta ja käsitseda ilma originaalpolükroomiat kahjustamata, seega on võimalik hakata planeerima objekti tervikuks liitmist, kuna Eesti Rahva Muuseum soovib näitusel objekti eksponeerida püstises asendis tuleb, aluslauad taguse poolt toetada puitprusside või vineerplaatidega. Lahtised detailid kinnitatakse laudadele tagasi uute nael ja liimliidetega. Viimase puhul kasutatakse arvatavasti külma kalaliimi, mis ei eralda teosele kahjulikke aure. Objekti tervikuks liimisel tuleb arvesse võtta toetusmaterjalide neutraalust ja eksponeerimise kestvust, mille põhjal saab objekti jaoks valmistada vastavad konstruktsioonid ja vitriinid. Objekti tervikuks liitmine on aga antud magistritöö väline ning on põnevaks väljakutseks ERMi näituse meistrile Arvi Tragelile koostöös puidu konservaatoreite – Mariliis Vaksi ja Indrek Tirruliga.

## **4 Kokkuvõte**

Käesolev magistritöö keskendus ennekõike Eesti Rahva Muuseumi kogudesse kuuluva puitpolükroomse ehiseina konserveerimiskontseptsiooni väljatöötamisele ning praktiliste konserveerimistööde läbiviimisele.

Magistritöö esimese osa eesmärk oli püüda täpsustada objekti muuseumisse sattumise loo asjaolusid. Andmete vähesuse tõttu ei olnud siiski võimalik öelda, millisest Põhja-Eesti mõisast objekt ERMi toodi. See-eest sai väljapakutud, kelle poolt objekt muuseumisse saadeti. Tõenäoliselt olid teose saatmise taga ühes Põhja-Eesti mõisa kogumispunktis töötanud haridusministeeriumi töötajad või objekti baltisaksalastest omanikud, kes lahkusid Eestis 1939. aastal.

Uurimustöö esimeses pooles kirjeldasin ja analüüsisin ka teose nikerdustehnilist ülesehitust, kasutatud materjale ja ikonograafilist programmi, et täpsustada objekti funktsiooni kirikukunsti teosena. Selle põhjal käisin välja idee, et objekt võis algselt olla ühe altariretaabli teine korrus. Selles uurimustöö osas tõin ka hüpoteesi, mille kohaselt võis ERMi objekti ovaalväljas asuda Ristilöödud Kristuse pilt.

Kindlamaid järeldusi sai aga teha teosel kasutatud materjalide ja tehnikate osas. Tisleri- ja nikerdustehnikate analüüsi põhjal võib järeldada, et teos on valminud meistri, tisleri ja selli(de) koostöös. Alar Läänelaiu poolt sai määratud teosel kasutatud puuliigid (mänd ja pärn) ning teostatud männipuidu dendrokronoloogiline analüüs. Viimase põhjal sain täpsustada, et teos on

tõenäoliselt valminud 1700-1710. aastate vahemikus. Rohkelt informatsiooni teose polükroomias kasutatud materjalide kohta andsid Ragnar Saage ja Signe Vahuri teostatud värviproovide analüüsid.

Magistritöö teises osas vaatasin ERMi objekti meistri leidmiseks 17.–18. sajandivahetusel Eestis tegutsenud tähtsamaid puunikerdajaid. Analüüsi osana kontrollisin Helmi Üpruse Ackermanni töökoja oletust. Meistrite tööde analüüsi põhjal jõudsin järelduseni, et ERMi objekti puhul on tegemist hoopis vabameistri Jochaim Armbrusti töökojas 18. sajandi alguses valminud teosega.

Konserveerimistööde osas püstitasin teose konserveerimiseesmärgi, mille jaoks analüüsisin objekti väärtusi. Kunstilise- ja esteetilise väärtuse seisukohalt leian, et algne värvikihistus on laguneva ülemaalingu kihi kõrval olulisema rolliga. Originaalpolükroomia räägib loo maalikunstniku ja puunikerdaja algsest visioonist, heites valgust teose esmasele väljanägemisele, mis on ülemaalingute tõttu jäänud varasemalt varjatuks. Konserveerimiskontseptsiooni sõnastamiseks kasutasin Mariliis Vaksi väljatöötatud otsustuspuu mudelit, mille osana määratlesin objekti ideaalse seisundina selle avatud originaalpolükroomia. Praktilise konserveerimistööna võtsin ette ulatusliku ja pikaajalise valge värvikihi eemaldamise protsessi. Konserveerimistöödest võtsid kolleegide kõrval osa ka Kõrgem Kunstikool Pallase konserveerimiseriala tudengid kelle abiga sai puhastatud ja kinnitatud kõigi 33. detaili originaalpolükroomia. Konserveerimistööde osana kasutasin skulptuuride kattelakina vesidispersioonil akrüülpõlümeeeri, *Medium for Consolidation* (MfK). MfK'd ei ole varasemalt Eestis kattelakina kasutatud, mistõttu teostasid eelnevalt katsed, et välja selgitada selle omadused kattelakina kõrvutades seda konserveerimislaki akrüülvaigu Paraloid B-72'ga. Katsete tulemusel võib tõdeda, et MfK on oma omaduste poolest kaitsva kattekihina kandmiseks sobilik.

## 5 Summary

### **Research and Conservation of an early 18<sup>th</sup> century polychromed altarpiece, belonging to the Estonian National Museums collection.**

Egle Mikko

The year 2016 saw the beginning of a collaborative research project of Estonia's most talented baroque era sculptor: "Christian Ackermann – Tallinn's Pheidias, arrogant and talented (2016–2020)". The project is led by Estonian Academy of Arts and the Estonian Art Museum's team of researchers, headed by professor Hilka Hiiop and Dr Tiina-Mall Kreem. Works attributed to Christian Ackermann, were first thoroughly researched by a highly revered, former Tartu University art history professor– Sten Karling (1906–1987), in his book: „Holzschnitzerei und tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland“, published in 1943. The aim of the project is to use technical and material analyses to look further into the works attributed to Christian Ackermann, and to create a better understanding of Ackermann's wood carving style. The Christian Ackermann's research project had an integral role in the initiation of this research and conservation thesis, of a baroque era wooden polychrome altarpiece, for this object has been attributed to Christian Ackermann's workshop.

This polychromed altarpiece, with floral and figural carvings, belongs to the Estonian National Museums (ENM) collection and was brought to ENM in 1939, turning the resettlement (Umsiedlung) of Estonian Baltic Germans to Germany. The function and origin of this piece continued to be unexplored, for there aren't any known sources of its origin prior to ENM. The only source of information regarding this object was drawn up by ENM's former art historian Helmi Üprus (1911–1978) in 1939, after which the object remained unaroused in the museums' vast collection until 2016, when the ENM moved to the new building at Raadi (Museum street 2). In the summer of 2017 Christian Ackermann's research team was called to assess this object, associated with Ackermann's name, by ENM's conservator Mariliis Vaks. After the research team's analysis of the object, a conclusion was drawn, that figural carvings belonging to the object's composition lack similar traits to Christian Ackermann's figure carving style, which put the former attribution (made by Helmi Üprus) under question. This analysis gave cause to further clarify and research the sculptor / author behind the object in this thesis.

The altarpiece intrigues with an abundance of research questions, regarding its former function as an ecclesiastical piece, its iconographical subject matter and by its aforementioned unestablished sculptor's workshop.

Before anything else this thesis focuses on resolving the objects conservation problems and conducting practical conservation works. The main conservation problem resides in the badly damaged polychrome layers, which have lifted and flaked off from the wooden support and original ground layers. The objects polychromies' consists of a lower, originally colourful baroque paint layer, which has been later concealed under a thick layer of white overpaint. The overpainting is in large parts detached from the original layer, causing extensive losses to both. Therefore, the aim of conservation treatment is to stop further decaying and losses to the paint layers, by establishing a treatment decision, which was formulated using value and ideal state analysis defined by author Barbara Appalbaum and a decision-making diagram designed by ENM's conservator Mariliis Vaks. The objective of this analysis was to decide whether to remove the later overpaint layer, and reveal the original vivid polychrome layer, or conserve both the overpaint and the original paint layers.

Before any conservation treatment decisions could be made, an extensive study of the object was made, to form hypotheses regarding its: past, function, description, polychromies and sculptors' workshop. This research forms the first two chapters of the thesis. The first chapter gives an overview of information known of the objects' past, where it came from and by whom it was sent to the ENM. Followed by a detailed description of the altarpiece's carvings, wood carving and carpentry techniques. In this part a dendrochronological analysis was also conducted (by Dr Alar Läänelaid) of the altarpiece's pinewood boards. Which concluded, that the object was made somewhere between 1700–1710, dating the piece to the early 18<sup>th</sup> century. The objects former function was concluded in the analysis to have either been an epitaph or a part of a multi-story epitaph retable. As part of the research, the subject of the altarpieces lost oval painting was also explored. The former painting most likely depicted the Christs crucifixion scene, painted on a wooden panel. Technical analyses (by Dr Signe Vahur and Dr Ragnar Sage) of the objects' polychrome layers confirmed, that the objects original layer was painted in a multitude of techniques: the figures were painted in flesh tones, acanthus ornaments in blue-white marble imitation and floral carvings were painted with gleaming brass leaf gilding overlaid with green, red or bluish-black translucent colour glazes (*lüsterfassung*). The later white overpainting layer was considered to be from the 19<sup>th</sup> century, based on the paint layers technical analyses.

The second chapter explores the styles and works of sculptors who worked in Estonia between 1700–1710 (Christian Ackermann, Jakob Leu, Dietrich Neuhausen, Dietrich Walther, Joachim Armbrust), to identify the sculptor of the ENM altarpiece. This investigation reaches a conclusion that the object was made by a baroque era sculptor – Joachim Armbrust.

Based on the conclusions made in the first two chapters, an assessment of the objects' values and preferred ideal state was made, with a treatment goal to remove the later overpaint layer and reveal the original multicoloured polychrome layer. The last chapters of this thesis give an overview of the conservation treatments used to uncover the well-preserved original paint layer. To remove the white overpainting a combination of dry-, mechanical-, and wet-treatment was used. The lifted and loose original paint layers were glued back to the ground layers and wooden supports using an aqueous dispersion of an acrylic copolymer Lascaux 4176, Medium for Consolidation. This acrylic copolymer was also tested and used as a protective coating for the original polychrome layer. After the conservation treatment the altarpieces polychrome layers are stabilised, the finished work can now be reconstructed using wooden structures after which the object will be put on exhibition in the Estonian National Museum.

## 6 Kasutatud kirjandus ja allikad

### Kirjandus:

- A. Veski, Laudsepa ja mööbelsepa käsiraamat. Tallinn: Eesti riiklik kirjastus, 1962.
- B. Appelbaum, Conservation Treatment Methodology. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010.
- Cennini, Cennino d'Andrea, The Craftsman's Handbook "Il libro dell'arte", Daniel V. Thompson, Jr., tõlge. New York: Dover Publications. 1960, lk 69–74.
- D. Esterly, Grinling Gibbons and the Art of Carving. London: V and A Publications, 1998.
- G. Bazin, Baroque and Rococo. London: Thames and Hudson, 1993.
- J. Taubert, M. D. Marincola, Polychrome Sculpture Meaning, Form, Conservation. Los Angeles: Getty Publications, 2015.
- K. Kodres, Esitledes iseend. Tallinlane ja tema elamu varauusajal. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 2014.
- K. Konsa. Artefaktide säilitamine. Puit ja puitesemed. Tartu: tartu Ülikooli Kirjastus, 2007.
- M. Baxandall, The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven and London: Yale University press, 1995.
- O. Schmidt, Wood and Tree Fungi. Biology, Damage, Protection and Use. Berlin: Springer, 2006.
- P. N. Hasluck, Manual of Traditional Woodcarving. New York: Dover Publications Inc., 1977.
- S. Karling, Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Tartu: Õpetatud Eesti Seltsi Toimetused XXXIV, 1943.
- S. Mäeväli, E. Tromp, Tallinna toomkiriku epitaafid. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ, 2008.
- V. Keppart. Keskkonnakaitse. Looduskaitse. Ilo. Tallinn, 2007.

### Artiklilogumikud, entsüklopeediad:

- A. Ränk, Eesti etnograafia sõnaraamat. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 1996.
- Eesti Entsüklopeedia, üldentsüklopeedia. Kunsti mõisted, 2006.  
<http://40.113.101.51/artikkel/atributsioon1> (vaadatud 09.III.2020).
- Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat 1 (XV), 1947.

- F. Descamps, ed. *Methodology for the Conservation of Polychromed Wooden Altarpieces: An International Conference Organized by the Getty Conservation Institute and the Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Seville, May 2002*. Sevilla; Los Angeles, CA: Junta de Andalucía; J. Paul Getty Trust, 2006.
- K. Kodres, R. Rast, T.-M. Kreem, R. Kangropool, *Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.
- M. Kühnenthal, S. Miura, ed. *Historische Polychromie: Skulpturenfassung in Deutschland und Japan/ Historical polychromy: polychrome sculpture in Germany and Japan*. München: Hirmer, 2004.
- N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddal. *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier, Butterworth-Heinemann, 2008.
- P. Õunapuu, *Eesti Rahva Muuseumi 100 aastat*. Tartu, Eesti Rahva Muuseum. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2009.
- R. Paris, E. End. *Kunsti leksikon*. Stockholm: Eesti Keele ja Kirjanduse Instituut, 1986.

#### **Artiklid/Peatükid artiklikogumikus:**

- E. Astel, *Eesti Rahva Muuseumi 100 aastat, Eesti Rahva Muuseum aastatel 1940–1975*. Tartu, Eesti Rahva Muuseum. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2009.
- G. Ferguson, *Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis.*— Akadeemia: Eesti kirjanike liidu kuukiri Tartus, nr. 11, 12, 1990.
- J. Kukina. *Georg Gsell ja kaks maali Eesti Kunstimuuseumist.*— *Renovatum ANNO 1995*. Tallinn: Ennistuskoda Kanut, 1995, pagineerimata.
- K. Kodres, *Avalikud hooned.*— *Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.
- K. Kodres. *Kirikusisustus.*— *Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.
- M. Richter, I. Pelludat, *Blue Glazes on Silver Leaf Gildings. History, Artists' Materials and Technical Sources.*— *Historical polychromy: polychrome sculpture in Germany and Japan*. Eds. M. Kühnenthal, S. Miura. München: Hirmer, 2004, lk 160.
- M. Richter. *Art-technological Source Research and Scientific Examination: A Comparative Study on the Technique of Coloured Glazes Applied on Metal Leaf*. E. Emmerling, C. Berberich, M. Kühnenthal, and M. Richter, (eds.) *Lüsterfassungen des Barock und*

Rokoko = Coloured glazes on Metal Leaf from the Baroque and Rococo *Period*. — Munich ISBN 9783935643580, 2013, lk 39-84.

- O. Liivik, Ümberasujate lahkumise motiivid. — Acta historica Tallinnensia, nr 17, Tallinn: Teadlaste Akadeemia Kirjastus. 2011, lk 37-39.
- P. Ehasalu, Maalid Tallinna kodanike elamus 16. ja 17. sajandil.—Renovatum Anno 1995. Tallinn: Ennistuskoda Kanut, 1995, pagineerimata.
- P. Ehasalu. Sub specie aeternitatis. Varauusaegne epitaafimaal Eesti luterlikus kirikus 16.-17. sajandil. — Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, nr. 3-4.
- P. I. Kuniholm. Dendrochronology (Tree-Ring Dating) of Panel Paintings. The Science of Paintings. New York: Springer-Verlag. 2000, lk 211.
- P. Õunapuu, Kara Wilberg Vanavara kogumisretkedelt 11. Tartu: Eesti Rahva Muuseum, 2015.
- R. Kangropool, Linn kui tellija 16.-17. sajandil. Kunsti tootvad institutsioonid ja käsitöö harud. Tallinna näide.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.
- R. Kangropool, M. Lumiste, Tallinna maalijad ja puunikerdajad 14. ja 15. sajandil.— Kunstiteadus, Kunstikriitika, 1981, nr. 4, lk 155-172.
- R. Rast, Animo grato vovit. Varauusaegsed epitaafaltarid Eestis.— Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, nr. 1-2 (20).
- R. Rast. Altar-jumala laud ja esindusobjekt.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.
- T. Meikar, T. Nurk, Saag. Sae ja saagimise ajaloost. — Akadeemia: Eesti Kirjanike Liidu kuukiri Tartus, nr 2, 1999, lk 348-349.
- T.-M. Kreem, Christian Ackermanni töökoda.— Eesti kunsti ajalugu 2. 1520—1770. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.

#### **Artiklid veebilehtedel ja ajakirjade veebilehtedel:**

- 4176 Medium for Consolidation (lühend MfK), Tootja- Lascaux® Colours & Restauro, Šveits. Lascaux® Medium For Consolidation. Kremer pigments: Technical Leaflet. 2018. <http://shop.kremerpigments.com/media/pdf/81012e.pdf> (vaadatud 12.II.2019).
- A. Roos. Materjali õpetus I. Kursus, lk 35. [https://www.ehituskool.ee/files/8714/5856/8454/2.\\_Tuve\\_ehitus.pdf](https://www.ehituskool.ee/files/8714/5856/8454/2._Tuve_ehitus.pdf) (vaadatud 02.X.2019).



- A. Van Grevenstein. The ongoing conservation of the Ghent Altarpiece 2012-2015. Ceroart. 2015. <https://doi.org/10.4000/ceroart.4625> (vaadatud 03.II.2020).
- AIS. Hiisjärvi, Eerik (endine Hindrikson, Erich) Kusta pg-usuteaduse üliõpilane Arhivaal. EAA.2105.1.262. <http://ais.ra.ee/> (13.II.2020).
- C. Romano. Paint Consolidation. 2019. [https://www.conservation-wiki.com/wiki/Paint\\_Consolidation](https://www.conservation-wiki.com/wiki/Paint_Consolidation) (vaadatud 12.II.2019).
- Conservation and Art Materials Encyclopedia Online. Hollytex. <http://cameo.mfa.org/wiki/Hollytex> (vaadatud 22.VI.2019).
- E. Küng. Nyen (Nevanlinna) transiitkaubanduse keskusena Neeva jõe suudmealal 1632-1703. Tuna, nr 2, 2003, lk 9 <https://www.scribd.com/doc/48403591/2003-2-sisu> (vaadatud 05.II.2020).
- Eesti muuseumide veebivärv. Kristus ristil, Eesti Kunstimuuseum, EKM j 9828 VM 725. <https://www.muis.ee/museaalview/98623> (vaadatud 14.II.2020).
- Eesti muuseumide veebivärv. Püha õhtusöömaaeg, Eesti Kunstimuuseum, EKM j 9826 VM 724. <https://www.muis.ee/museaalview/98622> (vaadatud 14.II.2020).
- G. Koppel. Vanad meistrid ja sildid. —Sirp: Eesti Kultuurileht. 25.09.2015. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/vanad-meistrid-ja-sildid/> (vaadatud 09.III.2020).
- H. P. Hedlund, M. Johansson. Prototypes of Lascaux's Medium for Consolidation. Development of a New Custom-Made Polymer dispersion for use in Conservation. Thema. Restauro 6. 2005. [https://lascaux.ch/dbFile/2272/u-9ef2/Restauro\\_2005\\_06\\_medium\\_fur\\_konsolidierung.pdf](https://lascaux.ch/dbFile/2272/u-9ef2/Restauro_2005_06_medium_fur_konsolidierung.pdf) (vaadatud 12.II.2019).
- H. Peets. Lahused ja lahustumisprotsess konserveerimises. Ennistuskoda Kanut. Loeng 13. 2004. <https://evm.ee/uploads/files/loeng13.pdf> (vaadatud 21.IV.2020).
- J. G. Krünitz. Oekonomische Encyclopädie. Streuglanz. [www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/s/ks36189.htm](http://www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/s/ks36189.htm) (vaadatud 01.IV.2020).
- K. Vimberg, Estonica veebiartikkel. Teises maailmasõjas hävinud Eesti arhitektuuri pärand, 2009, [http://www.estonica.org/et/Teises\\_maailmas%C3%B5jas\\_h%C3%A4vinud\\_Eesti\\_arhitektuurip%C3%A4rand/](http://www.estonica.org/et/Teises_maailmas%C3%B5jas_h%C3%A4vinud_Eesti_arhitektuurip%C3%A4rand/) (vaadatud 06.III.2019)
- K. Ütt, Veski/N. Burdenko/Veski 32. – Eesti Rahva Muuseumi ajaveeb, 4.08.2015. <http://blog.erm.ee/?p=6653> (vaadatud 2.III.2020).
- Kultuurimälestiste riiklik register. 28107. Altarimaal, „Kristus ristil“, 19. saj. II. Pool (õli, lõuend).

<https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=28107>  
(vaadatud 14.II.2020).

- M. P. J. Martens. Leave it or take it away: ethical considerations on the removal of overpaintings—. Ed. Muriel Verbeeck. Ceroart. 2015. <http://hdl.handle.net/1854/LU-8150854> (vaadatud 03.II.2020).
- P. Lotman. Unustatud uus linn. Tuna, nr 3, 2003, lk 30 <http://www.ra.ee/ajakiri/unustatud-uus-linn/> (vaadatud 05.II.2020).
- Uurimisprojekt, Christian Ackermann- Tallinna Pheidias, ülbe ja andekas, 2016-2020. <https://www.ackermann.ee/> (vaadatud 03.IX.2018).
- V. Dorge, F. C. Howlett, ed. Painted Wood: History and Conservation. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. 1998. [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/paintedwood](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/paintedwood) (vaadatud 04.II.2019).
- Vikipeedia artikkel, Helmi Üprus, elulugu, [https://et.Wikipedia.org/wiki/Helmi\\_%C3%9Cprus](https://et.Wikipedia.org/wiki/Helmi_%C3%9Cprus) (vaadatud 01.III.2019).
- Vikipeedia artikkel, Sten Karling, magistrid, [https://et.wikipedia.org/wiki/Sten\\_Karling#Magistrid](https://et.wikipedia.org/wiki/Sten_Karling#Magistrid) (vaadatud 05.III.2019).
- Vikipeedia artikkel. Boolus. <https://et.wikipedia.org/wiki/Boolus> (vaadatud 07.IV.2020).
- Vikipeedia artikkel. Kalaliim. <https://et.wikipedia.org/wiki/Kalaliim> (vaadatud 12.IV.2020).
- Võõrsõnade leksikon [VSL] [www.eki.ee/dict/vsl/](http://www.eki.ee/dict/vsl/) (vaadatud 09.X.2019).

### **Avaldamata käsikirjad:**

- E. Hindrikson. Kiriklikkude mälestusmärkide registreerimistöö Märjamaa kihelkonna ühel suvel 1934 ja 1935. Praktikatoö ülevaade ja päevik. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond. Mustand. Käsikirjaline materjal. Tartu Ülikooli raamatukogu käsikirjad. TÜR.55.3.77, lk 14.
- K.-P. Pedajas, Sekundaarsete värvikihistustega puitpolükroomia konserveerimisproblemaatika. Tallinna Niguliste kiriku Kannatusaltari pealmiku uuringud, konserveerimine ja algse värvilahenduse rekonstrueerimine. Magistritöö. Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2016. (Digitaliseeritud käsikiri aadressil: <https://muinas.artun.ee/fotod/loputood/magister>).
- L. Ütsik, Kuuse (*picea abies*) ja Männi (*pinus sylvestris*) konstruktsioonipuidu tugevussorteerimine erinevate meetoditega. Magistritöö. Tartu: Eesti maalikool,

Metsandus- ja maaehitusinstituut. 2015. (Digitaliseeritud käsikiri aadressil: <https://dspace.emu.ee/xmlui/handle/10492/2336>).

- M. Vaks, ERMi kogudesse kuuluvate kohtukullide konserveerimismudel. Magistritöö. Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2013. (Digitaliseeritud käsikiri aadressil: <https://dspace.emu.ee/xmlui/handle/10492/2336>).
- T.-M. Kreem, Puunikerdaja Chr. Ackermann. Puunikerdus- ja tiserlikunst Tallinnas aastatel 1674–1710. Magistritöö. Kunstiajaloo õppetool, Tartu Ülikool, Tartu 1999, pagineerimata.

#### **Arhiivimaterjalid:**

- E. Hindrikson. Kiriklikkude mälestusmärkide registreerimistöö Märjamaa kihelkonna ühel suvel 1934 ja 1935. Praktik töö ülevaade ja päevik. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond. Mustand. Käsikirjaline materjal. Tartu Ülikooli raamatukogu käsikirjad. TÜR.55.3.77, lk 14.
- ERA.1108.5.969. Kirjavahetus välisministeeriumiga Saksamaale ümberasujatele kuuluvate muinasvarade väljaviimise lubamise asjus koos vastava komisjoni protokollidega; sakslaste ümberasumisel Eestist koostatud vallasmuististe ajutised registreerimislehed ja kirjavahetus esemete omanikega esemete annetamise ja müügi asjus.

#### **Suulised materjalid ja e-kirjad:**

- Arutelu juhendajate Tiina-Mall Kreemi (21.III.2019) ja Reet Piusiga (21.X.2019).
- K. Konsa, vestlus e-posti teel. 27.XI.2017.
- R. Pius, vestlus e-posti teel. 22.VII.2020.
- T.-M. Kreem, vestlus e-posti teel. 26.II.2020.
- Ü. Jäe. Vestlus e-posti teel. 13.III.2020, 03.V.2020.

## 7 Illustratsioonide nimekiri

ill 1 Foto altari D 112:11 (1-33), Eesti Rahva Muuseumi peakataloogis, 1971. aastal. Foto autor puudub.....	9
ill 2 Objekt ERM D 112: 11 1-33.....	14
ill 3 Fotol on märgitud punasega kadunud aluslauad, pruuniga kadunud ornament, sinisega kadunud tahvelmaal ja kollasega kadunud tipufiguur.....	16
ill 4 Irdetailid: akantusornamendi õielehte (nr 29, 33) ning väiksemad katked ovaal pärjalt ja vanikutelt (nr 25).....	16
ill 5 Kristus figuur, alanumbriga 11. Materjal: kuusk (Pinus), sepanaelad, polükroomia. Foto: B. Jänes.....	17
ill 6 Korintose kapiteel alanumbriga 23.....	18
ill 7 Hageri kiriku altari korintose kapiteel, Christian Ackermann (1670. II pool).....	18
ill 8 Vigala kiriku kantsli korintose kapiteel, Christian Ackermanni töökoda (1680. II pool). Foto: Uurimisprojekt, Christian Ackermann—.....	18
ill 9 D 112:11 auslauad nummerdatult 1-8-ni, vasakult paremale vaadates.....	19
ill 10 Vasakul: konsooli vasak laud nr 26. Paremal: konsooli parempoolsed laud nr 27, 24.....	19
ill 11 Lihtsaagimine. Foto: A. Roos. Materjali õpetus I. Kursus. <a href="https://www.ehituskool.ee/files/8714/5856/8454/2._Tuve_ehitus.pdf">https://www.ehituskool.ee/files/8714/5856/8454/2._Tuve_ehitus.pdf</a> (vaadatud 02.X.2019). ....	20
ill 12 ERMi objekti männipuidust (Pinus) lihtsaetud või lõhestatud laud. Foto: B. Jänes. Fotomanipulatsioon: E. Mikko.....	20
ill 13 Aluslaudade tagusel olevad tumedad toetus prusside ja liistude jäljed ning põõnaavad on markeeritud punaste joontega.....	21
ill 14 vasakpoolse laua nr 3 pealmise pärnapuidust (Tilia) ja alumise männipuidust (Pinus) nikerdatud pärja lillornament. Foto alumisest otsast.....	23
ill 15 vasakpoolse laua nr 3 pealmise pärnapuidust (Tilia) ja alumise männipuidust (Pinus) nikerdatud pärja lillornament. Foto ülemisest otsast.....	23
ill 16 Vasakpoolsele lauale nr 3 puittüüblitega kinnituv lillornament.....	23
ill 17 Lauale nr 8 kuuluv õiekimp nr 15.....	24
ill 18 Lauale nr 2 kuuluv õiekimp nr 22.....	24
ill 19 Kahel vasakpoolsel loorberilehestiku (detailid nr 19, 7) lehe rootsud on nikerdatud teistsuguse kujuga kui parempoolsetel loorberilehestikel (detailid nr 20, 10/2). Kõige parempoolsema loorberilehestiku on aga nikerdanud meister ning see kuulub vaniku nr 10/1 ülemisse otsa.....	24
ill 20 Vasakpoolne külgmine taimevanik nr 9. Meister on pealmiste detailsete lilleõite ja kirsi okstega peitnud sellide kohmakat alus nikerdust.....	24
ill 21 Vasakpoolne külgmine taimevanik nr 9. Sellid on kasutanud päevalille südamikes rombimustrit.....	25
ill 22 Parempoolne külgmine taimevanik nr 10/1. Arvatavasti sellide nikerdatud paksulehelised lilleõied.....	25
ill 23 Vasakpoolsele alumisele konsoolilauale nr 26 kinnituv akantusvoluut nr 30.....	25
ill 24 parempoolne laua keskel asuv akantusvoluut nr 8 ja 32, mis keerdub keskele südamikuks. .....	25
ill 25 Parempoolse murdviilu moodustav akantusvoluut nr 18/1.....	25
ill 26 Lambatallega puto-figuur, nr 12. Pärnapuust (Tilia). Foto: B. Jänes.....	26
ill 27 Ristiga puto-figuur, nr 13. Pärnapuust (Tilia). Foto: B. Jänes.....	26

ill 28 Mõlema kuju seljatagune on jäänud osaliselt välja nikerdamata. Foto: B. Jänes .....	26
ill 29 ERMi objekti puto-figuurid, vasakult figuur lambatallega ja paremal figuur ristiga. Foto: B. Jänes .....	28
ill 30 Hageri kiriku altari puto-figuurid, vasakult figuur lambatallega ja paremal figuur ristiga. Foto: Uurimisprojekt, Christian Ackermann— . Peeter Säre.....	28
ill 31 Märjamaa kiriku altari vana ovaalmaal (hävinud). Foto: Tartu Ülikooli Raamatukogu haruldaste raamatute, käsikirjade, foto- ja kunstikogu, 1935.....	31
ill 32 Pastor Sveno Gudebergi epitaaf, 17. sajandi II pool. Niguliste kirikus. Eesti Kunstimuuseum. Foto: Tallinna Linnamuuseumi fotokogu. ....	31
ill 33 D 112:11 1-33, ovaalne maaliväli.....	32
ill 34 Mõõdetuna tagusel näha olevast faasist on ovaali mõõtudeks: 109,5 x 81,5 cm.....	32
ill 35 Georg Gselli maal „Kristus ristil“, VM 725. Maal on pingutatud toestavale dubleerkangale. Foto: Tiina-Mall Kreem. Eesti Kunstimuuseum.....	32
ill 36 Aluslaud nr 7 ja detail nr 10/2, loorberilehestik. Valge värvi alt on paljastunud tume ja helehall kruntvärv. Selliseid värvikadusid krundini esineb kõikidel detailidel. ....	35
ill 37 Akantusornament nr 17 sisemus on jäänud värvimata. ....	36
ill 38 Ovaali ülemise osa laudad nr 4 ja 5. Laudade tagusel olevatest väljalõigetest on näha sisse poole voolanud värvinired. Fotol on näha ka poolte kokku liitmisel suunisenä kasutatud põõnaava.....	36
ill 39 Detaili nr 14 algaval festoonide lehestikul on valge õlivärv kaetud kuldamiseks liimi või õlikihiga, mis on ajajooksul tumenenud. Messinglehte õliga kaetud pinnale aga ei asetanud.....	37
ill 40 Laud nr 1 madalreljeefselt nikerdatud lehemotiiv, õiekimbu nr 22 kõrvalt. Rohelise värvi alt on näha valge alusvärv, mis on kantud kruntvärvile. ....	37
ill 41 Vasakult: madalreljeefselt nikerdatud akantusornament laual nr 8 ja kõhreornament laual nr 3. Mõlemad on maalitud sinise-valge marmoriimitatsiooni, oranži värvi ja kullatisega. ....	38
ill 42 Vaniku nr 10/1 õiekimp, oranž värv. ....	38
ill 43 Vaniku nr 9 õiekimp, Oranž värv. ....	38
ill 44 Loorberilehestikul nr 20 ja aluslaua nr 3. festoonidel on näha valge alustoon ja selle peale kantud metall-lehe kuju. ....	39
ill 45 Loorberilehestik laual nr 7. Rohelise lüstri verdigris pigment on ajajooksul oksüdeerunud stabiilsemaks pruuniks vaseoksiidiks.....	40
ill 46 Detail nr. 20 loorberilehestik, roheline lasuurse lüsterlakk alt paistab sillerdav messingleht. ....	40
ill 47 Vanik nr 10/1. Roosi südamik on maalitud lasuurse punase ja sinakas-musta värviga.....	41
ill 48 Vanik nr 9. Lasuurne punase ja sinakas-must lasuürvärv on andnud messinglehega kaetud nikerdatud kirsilehtedele ja süvenditele värvilise patina.....	41
ill 49 Aluslaua nr 2 valge värvi alt väljapuhastatud sinine taustavärv. ....	41
ill 50 Aluslaud nr 3. Sinine värv on lüstermaalitud pinna peal, seega oli see kõige viimane värvikiht. ....	41
ill 51 Ristiga figuur nr 13. Õnatoonilised ihuvärvid on säilinud väikeste täppide ja katkenditena. ....	43
ill 52 Lambaga figuuri kukla mikrosondaatil paljastus metall-lehega kaetud ala. See on ainukene mikrosondaatil millel vaadeldav metall-leht ei ole kadunud. ....	43
ill 53 Lambatallega figuuri polükroomia digitaalne rekonstruktsioon. ....	44
ill 54 Ristiga figuur polükroomia digitaalne rekonstruktsioon. ....	44
ill 55 Korintose kapiteeli polükroomia.....	45
ill 56 Kristuse hõbeda kiht, rinnakult. Nikon stereo mikroskoop. ....	46

ill 57 Kristuse värvikihid alt üles: kruntvärv, kollane värv, oksüdeerunud hõbedakiht, valge lubivärv. Leica DFC450 C polarisatsioon mikroskoop.....	46
ill 58 Aluslaud nr 2. Sinine värvi kontuur on üle lüstermaalinguga pinna.....	47
ill 59 Aluslaud nr 1. Sinise värvi kontuur on marmoriimitatsiooni peal.....	47
ill 60 Laua nr 3 pärja õiekimbu oranžikas kollane värv on voolanud loorberi lehe tumedale krundile.....	47
ill 61 Loorberilehestik nr 20. Osati on roheline lüsterlaki kiht nii paks, et messinglehe sära ei paista enam välja. ....	47
ill 62 Märjamaa kiriku altar (hävinud). Christian Ackermann u. 1689. Foto: E. Selleke, 1938. Tartu Ülikooli kunstiajalooline fotokogu, C-55-8.....	50
ill 63 Järva-Madise kiriku altar. Christian Ackermanni töökoda, 1690. aastate I. Pool. Foto: P. Säre, Christian Ackermanni uurimisprojekt.....	50
ill 64 Ristiga puto-figuur nr 13. Foto: B. Jänes .....	51
ill 65 Vigala kiriku kantsli (180. aastate II. pool) kannatusingel sambaga. Foto: P. Säre. Christian Ackermanni uurimisprojekt.....	51
ill 66 Vigala kiriku altariretaabli (180. aastate II pool) vapikilbi draperii nurka hoidev puto-figuur. Foto: P. Säre. Christian Ackermanni uurimisprojekt. ....	51
ill 67 Ristiga puto-figuuri nr 13 nägu. Foto: B. Jänes .....	51
ill 68 Lambatallega puto-figuur nr 12 nägu. Foto: B. Jänes.....	51
ill 69 Hageri kiriku altari (1670. aastad) Ackermanni käekirjale iseloomulik putokonsool. Foto: Kaisa Mil Saar. Christian Ackermanni uurimisprojekt.....	51
ill 70 ERMi objekti vasakpoolne külgmine vanik nr 9. ....	53
ill 71 Rootsi-Mihkli kiriku 1707. aasta kantsli lillornament. Foto: A. Uueni, P. Säre. Christian Ackermanni uurimisprojekt.....	53
ill 72 Päevalilled südame nikerdu ERMi lillornamendil. Augukesed ja rombimuster. ....	53
ill 73 Järva-Madise (1680. I. pool) altari korpuse Päevalilled südame nikerdu. Lohukesed...53	53
ill 74 Vasak ülemine akantusvoluut nr 18/1.....	54
ill 75 Märjamaa rentaabli pealmiku parem ülemine akantusvoluut. ....	54
ill 76 Õiekimp nr 15, sarnaneb Palamuse kantsli allääres olevale kimbule motiivi kujunduse poolest. ....	56
ill 77 Palamuse kiriku kantsli (1696) alumist äärt kaunistav õiekimp. Sarnaselt ERMi objekti õiekimbule nr 15 on keskseks motiiviks suurte kroonlehtedega lilleõis, mida ümbritsevad väikesed lilleõied ja marjad.....	56
ill 78 Päevalilleõis aluslaua nr 3 pärjal. ERMi objektil on päevalilleõied kujundatud korrapäraste augukeste ja rombimustriga. ....	56
ill 79 Palamuse kiriku kantsli (1696) alumist äärt kaunistab päevalilleõis, mille südamik on nikerdatud väikeste lohku dega. ....	56
ill 80 Hanila kiriku altar. Diedrich Walther 1709. Foto: Ennistuskoda Kanut, 2009.....	57
ill 81 Tallinna Rootsi-Mihkli kiriku Joachim Armbrusti 1697. aasta epitaafretaabel.....	59
ill 82 ERMi objekt 1700-1710. aastatest. ....	59
ill 83 Rootsi-Mihkli kiriku altari pealdise akantusvoluutidest moodustuv karniis. ....	60
ill 84 Rootsi- Mihkli kiriku altari kolmetahulist poolkonsooli kaunistab akantusleht. Lauad on liidetud kahest osast tervikuks, liite joon on näha kartušil.....	60
85 ERMi objekti akantusvoluutidest moodustuv karniis. Foto: A. Karm .....	60
ill 86 ERMi objekti kolmetahuline poolkonsool, mida kaunistab akantusleht. Lauad on kokku liidetud kahest osast põõnade abil. ....	60

ill 87 Tallinna raesaali nikerdfriis, 1693.-1696. aastad, Joachim Armbrusti töökoda. Muusad vasakult- paremale: Erato, Clio ja Euterpe või Melpomene. Fotod: J. Heinla, 2001. Kultuurimälestiste riiklik register. 1393, Friis figuraal- ja ornamentaalreljeefidega. E. Thiele, 1667, J. Armbrust, 1696. <a href="https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&amp;action=imagegallery&amp;id=1393">https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&amp;action=imagegallery&amp;id=1393</a> .....	61
ill 88 Lambatallega puto-figuur nr 12. Foto: B. Jänes .....	61
ill 89 ERMi objekti puto-figuuride (nr 12, 13) näojooned, sarnanevad Tallinna raesaali Armbrusti nikerdfriisil olevate putodega .....	62
ill 90 Tallinna raesaali nikerdfriis, J. Armbrust 1692.-1696. aastad. Keskel olev peitliga mees on arvatavasti J. Armbrusti autoportree. Mehe figuur külgedel olevad puto-pead sarnanevad näojoonte poolest ERMi objekti puto-figuuridega. Foto: J. Heinla, 2001. Kultuurimälestiste riiklik register. ....	62
ill 91 Rootsi-Mihkli kiriku altariretaabel, J. Armbrust 1697. aasta. Maali kohal nikerdfriisil olevad tiivulised putopead .....	62
ill 92 Tallinna raesaali nikerdfriis, J. Armbrust 1692.-1696. Sõnumiga paneel „Heit mir morgen dir“- täna sulle, homme mulle. Foto: J. Heinla. 2001. Kultuurimälestiste riiklik register. ....	63
ill 93 ERMi objekti lillornamendi motiivid. Lillornamendi detailide numbrid vasakult paremale: 7, 4, 3, 3. ....	63
ill 94 Tallinna raesaali nikerdfriis, J. Armbrust 1692.-1696. Hobusega paneel. Foto: J. Heinla. 2001. Kultuurimälestiste riiklik register. ....	64
ill 95 ERMi objekti lillornamendi motiivid. Lillornamendi detailide numbrid vasakult paremale: 3, 15, 10/1 .....	64
ill 96 ERMi objekti vasakpoolne festoonide lehestik. Laud nr 2 ja õiekimp nr 22 .....	65
ill 97 Vasakult: Rootsi-Mihkli kiriku retaabli vasakpoolsed festoonid .....	65
ill 98 Paremal: Rootsi-Mihkli kiriku retaabli parempoolsed festoonid .....	65
ill 99 Parempoolsete festoonide lehestikule paigutuv õiekimp nr 15 .....	65
ill 100 Vasakpoolsete festoonide lehestikule paigutuv õiekimp nr 22 .....	65
ill 101 Rootsi-Mihkli kiriku retaabli vasakpoolsed festoonide õiekimbu lähivaade .....	65
ill 102 Vasakult: ERMi objekti vasakpoolne laud nr 1, S-kujuliselt stiliseeritud laua serv kõhreornamendilt akantusornamendile sujuva üleminekuga. Parevalt: Rootsi-Mihkli kiriku retaabli vasakpoolne kõhreornamendiga stiliseeritud akantusvoluut. ....	66
ill 103 Rootsi-Mihkli kiriku retaabli parempoolne akantusvoluut .....	66
ill 104 Parempoolne akantusvoluut nr 21 .....	66
ill 105 Teose D 112:11 polükroomia konserveerimiskontseptsiooni sõnastamiseks teostatud otsustuspuu skeem. ....	72
ill 106 Kõrgem Kunstikool Pallas maali- ja mööbliosakonna tudengid 2019. aasta septembris konserveerimispraktikal, ERM'i konserveerimislabori puitesemete konserveerimistööruumis (vasakult: Ive Jüris, Riina Padar, Randel Saveli ja Elina Leisson). Foto: A. Karm .....	74
ill 107 p-XRF mõõtmise laua nr 2 siniselt värvilt. ....	76
ill 108 Stratigraafia proovide vaiku valamine. ....	76
ill 109 Mikalendi kleebise kandmine irdunud polükroomiaga Lambatalle figuur nr 12 paremale käele. Liimipeale kandmiseks kasutasin oravakarvadest pintsleid. ....	77
ill 110 Õiekimbu nr 22 mikalendi kleebise eemaldamine deioniseeritud vee, hüdrofiilsete käsnade ja puuvillavatiga niisutamisel. ....	77
ill 111 Akantusvoluut nr 8. Kuivpuhastus tolmust pehmete kitsekarvadest pintslitega .....	78
ill 112 Madalreljeefilt nikerdatud aluslaud nr 8. Kuivpuhastus tolmust pehmete pintslite ja bambustikkudega .....	78

ill 113 Lambatallega puto-figuur nr 12, enne ja pärast konserveerimist. Foto (paremal): A. Karm. .....	79
ill 114 Ristiga puto-figuur nr 13, enne ja pärast konserveerimist. Foto (alumine): A. Karm. ....	79
ill 115 Lambatallega figuuri nr 12, parem reis ja niudevöö. Figuuride polükroomia katsin esmalt profülaktilise kleebisega, mille eemaldamisel puhastasin polükroomia pinnad deioniseeritud vee ja triamooniumtsitraadi 3% lahusega. Lahtised värvikihid kinnitasin MfK'ga. ....	79
ill 116 Osaliselt puhastatud Laua nr 3 külge kinnituv pärg.....	81
ill 117 liimimisele eelnevalt immutasin kinnitatav ala etanooliga (ülemine foto) ja seejärel kinnitasin MfK'ga (alumine foto). Irdunud värvikihid vajutasin tagasi silikoonpintsliga või liivakoti raskusega. ....	81
ill 118 Laud nr 3 enne ja pärast konserveerimist. Foto (parempoolne): A. Karm.....	81
ill 119 Taust laud nr 8, pulbristunud sinine värv on irdunud koos valge värvikihiga.....	82
ill 120 Laud nr 8, Valge värvi all olev sinine pulbristunud värv kinnitasin MfK'ga ja vajutasin tagasi silikoonpintsliga. ....	82
ill 121 Laud nr 7 alumine osa enne ja pärast konserveerimist. ....	82
ill 122 Tugevalt määrduvad pinnad rullisin õrnalt deioniseeritud vee ja puuvillavatiga. ....	83
ill 123 Mehaanilisel puhastusel tekkinud tolmu puhastasin tolmuimeja ja pintslitega. ....	83
<i>ill 124 20 minutit pärast pealekandmist. Dammarlaki kiht on kuivanud ebahühtlaselt.....</i>	<i>85</i>
<i>ill 125 Dammarlakiga kaetud aladel ei ole võimalik lahustuvusproovi teosada, kuna lakk on imbunud värvikihti. Tikuga on näidatud deioniseeritud veega teostatud proovi ala. ....</i>	<i>85</i>
ill 126 Puhastusproovid 48 tunni möödudes atsetooni ja deioniseeritud veega Paraloidi ja MfK'ga kaetud aladel.....	86
<i>ill 127 Paraloid B-72 kattelaki proov, atsetooniga puhastatud ala. ....</i>	<i>86</i>
<i>ill 128 MfK kattelaki proov, atsetooniga puhastatud ala. ....</i>	<i>86</i>
ill 129 objekt D 112:11 pärast konserveerimist. ....	87
Joonis 1 Lisa 8. Ovaal pärg laud nr 3, kahjustuste kaardistus, lk 44.....	68
Joonis 2 Lisa 8. Akantusvoluut nr 21, kahjustuste kaardistus, lk 33.....	69



## 8 Lisad

Lisa 1 – Eesti Rahva Muuseumi peakataloog, teose D 112: 11 kirjeldus

Lisa 2 – ERM'i altari dendrokronoloogiline dateerimine

Lisa 3 – Tartu Ülikooli keemia instituudi analüütilise keemia teaduri Signe Vahuri, teostatud värvianalüüsid

Lisa 4 – Tartu Ülikooli ajaloo ja arheoloogia instituudi projektijuht Ragnar Saage teostatud ED p-XRF analüüsid

Lisa 5 – Stratigraafia proovid ja mikrosondaažid

Lisa 6 – Puhastus proovid ja värvisondažid

Lisa 7 – Teosele D 112: 11 sobiliku kaitsva kattekihi valimine, viimistlus katsed

Lisa 8 – Seisundipass, kahjustuste kaardistus

Lisa 9 – Konserverimispass nr. 2020D112:11/1-33, altar

Lisa 10 – Teose eraldi nummerdatud detailide mõõdud, numbrid, polükroomiakihtide loetelud ja detailide kirjelduste tabel

Lisa 11 – Teose eraldi nummerdatud detailide konserveerimistööde tabel