

Eesti Kunstiakadeemia
Tallinna Restaureerimiskool

Hedi Rosma

Kipsportreede valutehnikad ja konserveerimismeetodid.
Weizenbergist Kiwani, EKM kogude põhjal.
Bakalaureusetöö

Juhendajad: Isabel Aaso

Mati Raal

Konsultant: Heige Peets

Tallinn 2006

Sisukord

1. Sissejuhatus	4
2. Portreeskulptuuri ajalooline areng Euroopas	6
2.1. Portreeskulptuuri olemus ja teke	6
2.2. Rooma realism	8
2.3. Portree keskajal	10
2.4. Portree taassünd – renessanss	11
2.5. Barokk ja rokokoo	11
2.6. Portreeskulptuur 19. sajandil	12
2.7. Portreeskulptuuri üldised arengusuunad 20. sajandil	13
2.8. Portreeskulptuur Eestis	13
3. Kipsi koostis, valmistamine ja füüsikalised-keemilised omadused	16
4. Kipsi kasutamise ajalooline ülevaade	19
5. Kipsi skulptuurimaterjalina	20
6. Kipsi kasutamine eesti skulptuurikunstis (EKM kogude põhjal)	22
7. Kipsi pinna viimistlusmeetodid	23
7.1. Šellak	23
7.2. Vaha	24
7.3. Õli	24
8. Kipsi värvimine	25
8.1. Kipsi seepidine toneerimine	25
8.2. Kipsi pinnaline koloreerimine	26
8.2.1. Pronksimine	27
8.2.2. Hõbeda imitatsioon	27
9. Kipsskulptuuri analüüs ja materjaliuuringud	28
10. Kipsi omadustest tingitud võimalikud kahjustused skulptuuridel	29
11. Kipsskulptuuride konserveerimise ja restaureerimise meetoodika lühikirjeldus	30
12. Kipsi hoiustamine, kipsskulptuuride preventiivne konserveerimine	31
13. Praktilise töö kunstiajalooline taust	32
13.1. August Weizenberg „Aleksander II büst“	32
13.2. Amandus Adamson „Tisler Karl Kreidebergi portree“	33
13.3. Hilda Orgussaar „Noore naise büst“	34
13.4. Ferdi Sannamees „Eesti partisan“, „Eesti naispartisan“	34

13.5. Maire Männik „Mehe pea“	36
13.6. Linda Rosin „Stahhaanovlane-keevitaja O.Mägi“	37
13.7. Anatoli Omelin „Noormehe pea“	38
13.8. Ülo Õun „Näitleja“	38
13.9. Kiwa „Plastic Surgery: AFTER“ (sarjast „The Kings of Pop“)	39
14. Kokkuvõte	40
Kasutatud allikad	41

Lisad:

- Lisa 1. Kahjustuste kaardistus
- Lisa 2. Mikrolihvid
- Lisa 3. Konserveerimiskaardid
- Lisa 4. Fotod

1. Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö teema kasvas välja 2005. aasta suvel läbitud praktikast Eesti Kunstimuuseumi skulptuurifondis, mille käigus puutusin esmakordselt kokku kipsi konserveerimisega – seda portreeskulptuuri läbi. Kunstimuuseumi kogus on suurel hulgal restaureerimist-konserveerimist vajavaid kipsportreesid, mille korrastamine seoses KUMU avamisega just eelmise aasta sügisel äärmiselt aktuaalseks muutus. Vajadust sarnase uurimustöö järele kinnitab ka fakt, et Eestis pole siiani kipsivalutehnikaid ja konserveerimisprobleeme eraldi uuritud, ometi on just kips see materjal, mis omab suurt ülekaalu enamikus eesti suurematest skulptuurikogudest (Eesti Kunstimuuseum, Tallinna Kunstihoone jt.). Märkimist vajab tõsiasi, et Eesti kontekstis ei saa rääkida kipsist kui ainult vahematerjalist, pigem on tegu tehnikaga, milles kunstnikud loovad oma originaaltöid. Bakalaureusetöö valmis kahes osas – vastavalt 2005/06 õppeaasta I ja II semestri lõpuks.

Mõlemas lõputöö valmimise etapis tegelesin paralleelselt nii praktiliste kui teoreetiliste küsimustega. Saamaks ristlõikelist ülevaadet kipsportree arengust Eestis, valisime uurimuse juhendaja Isabel Aasoga välja kümnekond portreed eesti skulptuuriajaloo algusest kuni tänapäevani, iga töö on oma kümnendis iseloomulik ning illustreerib läbi materjali ning tehnika oma kaasajal levinud vaatenurki, võimalusi ja võtteid. Valituks osutusid August Weizenbergi, Amandus Adamsoni, Hilda Orgussaare, Ferdi Sannamehe, Anatoli Omelini, Linda Rosina, Maire Männiku, Ülo Õuna ja Kiwa teosed. Rõhuasetuse praktilisele tööle tingis KUMU avamine 2006. aasta veebruaris – mõned eelnimetatud kunstnike kipsportreedest kuuluvad täna muuseumi ekspositsiooni. Lõputöö esimeses osas uurisin ka portreeskulptuuri olemust, tekkelugu ja ajaloolist arengut, mis on oluline, mõistmaks eelnimetatud autorite teoseid ning oskamaks portree taga näha rohkemat kui pelgalt subjekti. Põhjalikult käsitlesin ka kipsi koostist, omadusi ja kasutamist skulptuurikunstis.

Bakalaureusetöö teises etapis jätkasin praktilist tööd, samas tegelesin edasi teoreetiliste küsimustega. Töötasin välja meetodi kipsiskulptuuride kahjustuste graafiliseks kaardistamiseks, katsetades optimaalseima võimaluse leidmiseks mitmesuguseid võtteid. Samuti uurisin kipsi patineerimismeetodeid, käsitlesin kipsi kui materjali hoiustamist puudutavaid probleeme ning koostasid ettepanekud kipsiskulptuuride preventiivseks konserveerimiseks. Uute teemade kõrval täiustasin ka sügissemelstril käsitletud küsimusi –

portreeskulptuuri ajaloolise arengu kirjeldusele lisasin 20. sajandi üldiste arengusuundade iseloomustuse, samuti ka ülevaate portreeskulptuurist Eestis.

Käesoleva töö portreeskulptuuri olemust ja sünniaega käsitlevas osas toetun peamiselt Philippe Bruneau' teooriatele, portree ajaloolise arengu ülevaatlikuks kirjeldamiseks kasutasin nimekate skulptuuriteadlaste artikleid neljaosalisest kogumikust „Sculpture – From Antiquity to the Present Day“ (Duby, Daval 2002). Eriti huvitavaks leiuks kujunes 1948. aastal välja antud Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu portreealise loomingu näituse kataloog (Tigane 1948) – kogumiku eessõnast leidsin Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu V pleenumi poolt 1947. aastal vastuvõetud otsuse, millega rõhutati portreeskulptuuri privilegeritust nõukogude kunstis. Kuna eesti skulptuur on tihedalt seotud vene traditsiooniga (suur osa kunstnikke on kas Venemaal õppinud või saanud hariduse nende käe all, kes seda tegid), siis on eelkõige tehnoloogia mõistmiseks rõhku pööratud ka vanema venekeelse kirjanduse uurimisele.

Bakalaureusetöö juurde kuuluvad lisamaterjalid hõlmavad graafilist kahjustuste kaardistust, mikrolihvide analüüsi, konserveerimiskaarte ning fotosid.

Uurimuse autor soovib tänada Eesti Kunstimuuseumi skulptuuri konservator-restauraatorit – käesoleva töö juhendajat Isabel Aasot lahkelt jagatud teadmiste, kogemuste ja kannatlikkuse eest. Samuti „Ennistuskoda Kanut“ esemekonserveerimise osakonna juhatajat Heige Peetsi abi eest kipsi füüsikalise-keemiliste omaduste lahtiselgitamisel. Äramärkimist väärivad Eesti Kunstimuuseumi skulptuurikogu juhataja Juta Kivimäe ning restaureerimisosakonna juhataja Alar Nurkse toetav suhtumine. Minu eriline tänu Restaureerimiskooli perele – õppejõududele ning noortele kolleegidele-kursusekaaslastele.

2. Portreeskulptuuri ajalooline areng Euroopas

2.1. Portreeskulptuuri olemus ja teke

Suure osa hellenismiajastu skulptuuridest moodustavad portreed valitsejatest, avaliku elu tegelastest või lihtsalt kodanikest, kelle nimesid enam ei tunta. Üldiselt seletatakse seda antud perioodil aset leidnud poliitiliste sündmuste ja tehnilise arenguga.

Esiteks, kaugeleulatuvad poliitilised ja sotsiaalsed muudatused. Pärsia impeeriumi vallutamine Aleksander Suure poolt laiendas hellenistliku maailma piire ning kehtestas selles täiesti uudse monarhiapõhise süsteemi. Poliitilises mõttes kujutas Kreeka endast siiani linnade liitu – suveräänsete, kuid väga väikeste riigikeste kogumit, milles valitses oligarhia või demokraatia. Pärast Aleksander Suure surma (323 e. Kr.) ning tema järeltuljate kümneid aastaid kestnud vaidlusi, pandi alus neljale absoluutsele monarhiale, mis püsisid üle kahe sajandi, jagades omavahel kogu Kreekat (või poliitiliselt hellenistlikku maailma) kuni India piirideni välja. Ametlikult võis vana autonoomsete Kreeka linnade süsteem ka edasi kesta, kuid tegelik poliitiline võim kuulus edaspidi eelnimetatud suurematele kuningriikidele.

Hirmust türannia ees ning egalitaarsuse-printsipi tõttu suhtuti klassikalise ajastu Kreekas kodanikesse, kes üritasid oma isikut propageerida, suure põlgusega – kuna hea võimalus iseendale avalikku tähelepanu haarata on kujuna pidevalt nähtav olla, oli portreede kasutamine seadusega limiteeritud. Konkreetseid inimesi kujutavaid või nende auks püstitatud kujusid reeglina ei tehtud. Erandiks olid mehed, kes mõne eriti hiilgava teo eest surematust väärised – eelkõige olümpiavõitjad. (Duby, Daval 2002 : 102)

Alates 3. sajandist e. Kr., kui hellenistlikku maailma hakkasid valitsema monarhiad, toimusid muudatused ka portreekunstis. Ainuvalitsejad pidasid end Aleksandri järeltulijaks ning püüdsid esindada nii Makedoonia (Aleksandri enda kuningriigi) kui ka Pärsia (Aleksandri poolt vallutatud riigi) monarhiate traditsioone. Müntidele lasid valitsejad nüüd vermida oma pead, linnriikide ajal kaunistati raha jumalate kujutiste või embleemidega. Kuninga portreeterimine ei piirdunud ainult müntidega. Juba Aleksandril olid oma kindlad portretistid (maalija Apelles ja skulptor Lysippos) ning tema järeltulijad järgisid teda ka selles. Kuningatega kaasnesid nn. lipitsejad, kelle meelitused kulmineerusid sageli valitsejale kuju püstitamisega – nii sai alguse kuninglike portreede kiire levik.

Kaubandusmaailma laienemise tulemusena muutus hellenismiajastul väga elujõuliseks rikkaste ärimeeste klass, kes samuti panustas portreekunsti arengusse. Need rikkad mehed olid linnade heategijad ja aitajad ning piisavalt varakad, et maksta kinni hoonete kaunistamine või koguni ehitus. Tänutäheks ülikule võidi püstitada tema portree. Hellenistlik epigraafika on tulvil audekreete, millega riik otsustas portree püstitamise, kuid kui ametlikku korraldust ei antud, võis selle enda peale võtta ka keegi üliku sugulastest.

Suurt rolli portreede eksponeerimises mängisid ka pühamud. Pühamusse portree püstitamiseks ei vajatud mingeid volitusi: seda käsitleti kui ohverdamist jumalatele. (Duby, Daval 2002 : 103)

Portreeskulptuuri edendas tehniliste oskuste arenemine 4. sajandil e. Kr. ning hellenistlik periood kasutas hiljuti omandatud võtteid individuaalse sarnasuse tekitamiseks. Kuigi portreede sarnasuse üle subjektiga on peaaegu võimatu otsustada, näeme, et 4. sajandil e. Kr. olid skulptorid võimelised edasi andma inimeste eripära. Sokratese portree (vt. Lisa 4, foto 1) ei pruukinud olla filosoofiga täiesti sarnane, kuid erineb tunduvalt samast ajast pärinevast Periklese portreest (vt. Lisa 4, foto 2), samas kui Diskobolose, Doryphorose ja Diadoumenose (kõik u. 450 e. Kr.) ilmed on paljuski sarnased (vt. Lisa 4, fotod 3-5). Eelneva põhjal dateeritaksegi portree sündi sageli 4. sajandisse e. Kr., kuid see on paljuski vaieldav.

Kuidas defineerida portreed? Harjumuspäraselt seostub see sõna sarnasusega, kuid portree võib märkida ka lihtsalt mõne tähelepanuväärse inimse kujutist. Paljud Euroopa galeriid eksponeerivad portreesid, mille sarnasus on kaheldav, kuna portreeteritavad on surnud juba ammu enne nende kujude loomist. Portreede juures polnud kõige olulisemaks teguriks sarnasus – peamiseks oli tõsiasi, et nad ei kujutanud jumalaid ega anonüümseid isikuid. Portreeks võib nimetada kujutist kellestki, kes on sotsiaalse tähtsusega ja väärib tähelepanu. Kui asi oleks pelgalt sarnasuses, mitte portreeteritava ühiskondlikus staatuses, kas oleks siis antiikaaja Kreekas õigust portreele riiklikul tasandil piiratud? See aspekt on portree sünni dateerimisel äärmiselt oluline. Kuna portreed seostatakse tavaliselt sarnasusega, määratakse selle tekkimise eellugu reeglina 5. sajandisse e. Kr., kui ilmusid esimesed individuaalsust rõhutavad portreed (nagu näiteks Kresilase Perikles). Teisest küljest, kui tunnistada sarnasuse teisejärgulisust, võib tehniline oskus kujutada individuaalsust rõhutavaid nägusid pärineda tunduvalt varasemast ajast ning selle algusele jälile jõudmine on tõenäoliselt võimatu. Ühiskondlike tingimuste tõttu olid portreed nii arhailisel kui ka klassikalisel perioodil haruldased, kuid muutus sotsiaalses sfääris viis

portreekunsti arenguni, milles sarnasus kui selline mängis olulist, kuid mitte primaarset osa.

Enamgi veel – portree mängib isiklikku rolli ning on portreeteritavale kahekordselt „kasulik“, pakkudes eeliseid, mida päris elu ei paku või pakub harva. (Duby, Daval 2002 : 104)

Esiteks, portree võimaldab kujutataval ületada aja ja ruumi piirid, millesse inimene bioloogiliselt on suletud. Portree võib elada kauem oma subjektist, kes seeläbi samuti kestma jääb. Kui see poleks portree funktsioon, oleks raske seletada kujude väljapuhastamist roomlaste *damnatio memoriae* korral. Veel – portreesid saab reprodutseerida määramatu arv kordi, andes oma subjektile eelise, mitte ainult aja, vaid ka ruumi ees: ta saab olla mitmes kohas korraga. Selline kohalolu mitmekordistamine on kuningliku portree olulisimaid funktsioone. Teiste sõnadega – portree annab oma subjektile kunstliku surematuse ja võimaluse viibida mitmes kohas korraga.

Teiseks, portree annab subjektile võimaluse välja näha mitte vastavalt reaalsusele, vaid nõnda, nagu portreeteritav ennast ideaalis näha tahaks. Eelkõige toimitakse nii esteetilistel põhjustel. Seda illustreerib Pergamonist pärit kuningas Attalus I portree (vt. Lisa 4, foto 6) tiheda juuksepehmakaga, mis põhjaliku vaatluse käigus kujutab endast hoopis midagi marmorparuka sarnast – kulmujoont pisut ümber uuristades on see „asetatud“ algselt lühikestele juustele. Nõnda toimiti demonstreerimaks, rõhutamaks või isegi muutmaks kujutatava isiku (iseloomu)omadusi. Lisaks sellele on portree läbi võimalik anda subjektile kellegi teise – näiteks mõne kangelase või jumala omadusi.

Sellise portree kohta, mis hülgab konkreetse isiku välimuse ega püüdle sarnasuse poole, võib kasutada sõna „idealiseeritud“. Idealiseerimine oli hellenistliku perioodi kuningliku portreekunsti põhitendentse. Ometi polnud see ainus lähenemisviis – lihtsad kodanikud, säilitades kodus vahakujusid oma esivanematest, panid omajagu rõhku ka kujutatava ja portree sarnasusele. (Duby, Daval 2002 : 105)

2.2. Rooma realism

Portree oli roomlaste hulgas armastatud žanr – seda kasutati nii elavate inimeste tõelise sarnasuse väljatoomiseks kui ka kunstnikupoolseks interpretatsiooniks kellestki, keda skulptor ise polnud kunagi näinud. Portree väljendas subjekti suhtes väärtushinnanguid, mis peegeldusid ka lõpetatud töös. Võrreldes rooma portreesid kreeklaste omadega, on ilmne, et roomlased panid füsioloogilisele ja psühholoogilisele realismile tunduvalt suuremat rõhku.

Rooma portreekunsti ajaloos etendasid arvatavasti suurt osa kreeka meistrid. Selle kunsti jõulisele arengule ja õitsengule aitas aga kaasa üks roomlaste igivana komme. Nimelt korjas iga suursugune perekond erilisse ruumi perekonna esivanemate kujusid (*imagines*). See oli tingitud Roomas levinud esivanemate kultusest. 1. sajandist e. Kr. on säilinud rida suurepäraseid, sügavalt realistlikke portreesid. (Vaga 2004 : 120)

Seega löid roomlased portreesid austamaks elavaid ja mälestamaks surnuid. Ülistavad portreed, mis püstitati enamasti avalikesse paikadesse, kandsid eelkõige sotsiaalset, majanduslikku ja poliitilist mõtet. Matuseportreed seevastu olid aga põhiolemuselt isiklikumat laadi, omades tähendust eelkõige kadunukese lähedastele. Ometi püüti neid näidata nii paljudele inimestele kui võimalik. Kõrgemates ühiskonnakihtides kombineeriti need kaks funktsiooni avalike matuste kaudu, mille käigus kanti kergest materjalist ja muidu kodus hoitav surnu büst protsessiooni käigus foorumile. Selliste tseremooniade kaudu näitasid teatud perekonnad oma võimu, rõhutades kadunud eelkäijate vourusi ning ühiskonna hüveks sooritatud tegusid.

Surnute portreesid loodi palju ning suur osa neist on ka säilinud. Mõned neist on kantud sarnasusetaotlusest, osad on silmnähtavalt idealiseeritud, kuid kõigi eesmärk on üks – dokumenteerida. Lisaks sellele annavad pealiskirjad täiendavat infot surnu vanuse, ühiskondliku tausta, ameti ning harrastuste kohta. Sellised portreed, mis algselt olid olnud vaid ülemklassi privileegiks, levisid 1. sajandil e. Kr. ka alamates kihtides. Peagi ei erinenud n-ö. lihtinimeste surnuportreed riigimeeste omadest peaaegu üldse. (Duby, Daval 2002 : 167)

Paraadportreed seati alati üles Rooma linna tähtsamatesse paikadesse (näiteks Kapitoliumile). Eristada võib kahte põhikategooriat – Senati poolt tellitud portreed oluliste (tavaliselt militaarset laadi) teenete eest ning Rooma lähistel asuvate provintsilinnakeste initsiatiivil püstitatud portreed Rooma patroonidele. Keisririigi-ajal kujutasid nii Rooma kui ka provintsilinnade portreed valdavalt ainult imperaatorit ning tema perekonnaliikmeid. Teistele inimestele pühendatud paraadportreed muutusid järjest harvemaks. (Duby, Daval 2002 : 168)

Augustuse (valitses 27 e. Kr. – 14 p. Kr) ajastu portreedes tugev realistlik joon vaibub ja mõjule pääseb idealiseeriv käsitlusviis, portreesid iseloomustab pilvitu, idealiseeritud ilme. Eriliselt rõhutati noorust. Tähelepanuväärne on ka naisi kujutavate portreede suur osatähtsus ametlikus propagandas (nt. Livia portree). (Duby, Daval 2002 : 169) Suursuguste daamide kujutamisel pandi erilist rõhku rikkaliku rõivastuse maitsekale

teostamisele. Eeskujuks võeti sealjuures kreeka õitseaja, eriti 4. sajandi meistrite laad, eelistatuimad meistrid olid Praxiteles ja tema koolkond. (Vaga 2004 : 121)

Hämmastav on ühtsus ja süstemaatiline eesmärgikindlus, millega imperaatoreid idealiseeriti – Tiberiusest (valitses aastatel 14 – 37 a.) ei tehtud vanas eas ühtegi portreed. Juhuslikud negatiivsed jooned välimuses või iseloomus ilmutavad end imperaatorite portreedest vaid Caligula (valitses aastatel 37 – 41) ja Claudiuse (valitses aastatel 41 – 54) kujudes.

Roomas püstitati sageli poeetide, filosoofide ja oraatorite portreesid kultuuriga seotud hoonetesse ja hallidesse. Kasvas ka naiste portreede populaarsus, mida sageli kasutati ornamendi loomiseks.

Trajanuse-aegseid (valitses aastatel 98 – 117) portreesid iseloomustab võim ja jõulisus, samuti ka suurenenud tähelepanu detailide osas. Keiserlikku väarikust ning mehiseid ja kangelaslikke voorusi rõhutati rohkem kui individuaalsust. Hadrianuse (valitses aastatel 117 – 138) juhtimise all viis imperaatori ülistamine ning armastus kreeka kaanonite vastu portreeskulptuuri üldistamiseni. (Duby, Daval 2002 : 170) Severuste ajal (2. sajandil) toimus portreekunstis üleminek klassikaliselt hilisantiigile. Ülevoolavast habemest ja soengutest loobumine lühikeste juuste kasuks ning valguse-varju tähtsus on selle perioodi märksõnadeks. (Duby, Daval 2002 : 171)

2.3. Portree keskajal

Keskajal oli põhirõhk üksikinimeselt ümber asetunud ning skulptorid töötasid esmajoones kiriku heaks. Indiviid oli tagaplaanil nii vaimses kui ka ühiskondlikus mõttes – sellest ka suhteline tagasihoidlikkus portreežanri viljelemises.

Keskajal saame rääkida eelkõige surnute portreedest. Surnuportreed peegeldasid kogu 14. sajandi skulptuurile omast tendentsi – püüdlemist tõepärasuse poole. Endale sarga tellimine veel eluajal hõlbustas portree realistlikku teostamist *ad vivum*, elava modelli järgi. Mis puutub surnutesse, siis – otsustades paljude hauakujutiste sirgjoonelise realismi järgi – ilmselt harrastati juba 14. sajandil surimaskide valamist, kuigi mainitakse seda esmakordselt 15. sajandil, Charles VI Prantsusmaal. (Duby, Daval 2002 : 415) Mis puutub avalikku ja genealoogilisse huvisse, siis oli armastus portreede vastu osa kaasasündinud edevusest esindusametites. Donaatorite portreed hõivasid kirikutes olulise koha, Charles V omad täitsid 14. sajandi Pariisi. Haudadel kujutatud piiskoppidest tehti portreed ka kiriku jaoks. Seega, portreest, mida edaspidi käsitleti realistlikult, sai

poliitiline instrument – isikliku ja avaliku maailma vaheline tähis. (Duby, Daval 2002 : 416)

Antiikmaailma langedes polnud aga büst kuhugi kadunud, vaid võttis keskajal reliikviaarbüsti kuju. (Duby, Daval 2002 : 600)

2.4. Portree taassünd – renessanss

Antiikaja kuulsuse-mõiste elustumine renessansis andis uue tõuke medalikunstile. Medalid kujutasid endast lihtsustatud ja minimeeritud portreeskulptuure. Medalite leiutamine ja populaarsus renessansiajal on seotud portreekunsti, eriti hauaportreede arenguga. Põhjus oli peaaegu alati üks – inimlik soov mälestada oma elu ja tegusid. Vajadust selliste tööde järele näitab vahast mälestusmaskide (nii elavatelt kui surnutelt võetud) külluslik loomine, eriti 15. sajandi teisel poolel.

Portreebüsti silmatorkava taassünni juured asusid humanistide uues kontseptsioonis, kus inimene oli asetatud esikohale. Oma uurimuses *De Statua* soovitas Leon Battista Alberti portretistidele: tuleb leida see üks ja ainus, mis eristab üht inimest teisest, samas soovitas ta ka mõõta üle detailid, mille puhul on sobiv kasutada keskmisi proportsioone. Kunstnikud pidid küll iseloomustama, kuid tegema seda harmoonilisel viisil. (Duby, Daval 2002 : 601)

Elavate inimeste nägudelt võetud kipsvormide uuendatud kasutamisel (1460. aastate paiku) oli portree arengule suur mõju. Selline otsene koopia kindlustas täpsema detailide edasiandmise. Elutruuduse tähtsustamist võib paljuski pidada vihjeks antiigile – roomlaste portreede naturalismile.

Naiste portreed eeldasid rõhuasetust ilule ning inspireerisid kunstnikke seda ilu ülistama. Teine lähenemisviis pidas õigeks pehmemat, õrnemat kohtlemist – jooned pehmendati, peenelt lihvitud marmor sulatas tasandikud ja ümbritses massid *sfumatoga*, mis tulenes justkui marmori piimjast kiirgavast läbipaistvusest. Selline nostalgiline nägemus ilust oli kooskõlas kaasaja lüürilise luulekunstiga. (Duby, Daval 2002 : 602)

2.5. Barokk ja rokokoo

Barokkportree – mask või nägu? 17. sajandi skulptorid jäädvustasid modellid reeglina kindlalt fikseeritud portreedesse. Kõhetud põsed, kitsas, mõnikord lausa irveks kõverdunud suu ning auku vajunud silmad – detailid, mis meenutavad pigem surimaski. Nagu antiigiski, otsiti portreest viidet surmale. Elavus puudus isegi valitsejate portreedes – võimugi võib kujutada väljaspool aega asetseva kategooriana. Leidub ka hulgaliselt

paakil huultega portreesid, kus mulje kujuteldavast vestluskaaslasest loob barokk-kunstile omase lavasituatsiooni. (Duby, Daval 2002 : 768) 18. sajandi lävel lõhkus Gianlorenzo Bernini eelkirjeldatud mudeli, luues oma kuulsa Louis XIV büsti (vt. Lisa 4, foto 7) – tarmukalt elujõulise ja käskiva, ilma matuselise kõrvalmaiguta kangelasportree. (Duby, Daval 2002 : 769)

18. sajandi kunsti üheks põhiteemaks oli indiviid – mitte ühiskondliku staatuse kehastus, vaid inimene koos oma psühholoogiliste veidruse ja unikaalse füüsisega. Selle aja kunstnikelt on säilinud suurel hulgal ületamatuid portreesid. Büste ei loodud ametlikuks näitamiseks, vaid tunnustusavalduseks sõpradele, andmaks edasi salajasi pilguheite portreeteritava elule ning üllatamaks vaatajaid rabava portreeterimisoskusega. Naiste kujutamisel välditi askeetlikkust – kaunid õuedaamid ning võluvad näitlejannad inspireerisid paljusid teoseid. (Duby, Daval 2002 : 831)

Nii nagu Inglismaal, avaldas ka Prantsusmaal portreekunsti arengule soodsat mõju tollal tärganud huvi kujutada tavalisi inimesi, mitte aga võimu ja hiilgust. Jean-Antoine Houdon jätkas traditsiooni, millele oli rohkem kui sada aastat varem aluse pannud Bernini. (Gombrich 1998 : 472)

2.6. Portreeskulptuur 19. sajandil

Rooma pärand andis skulptuurikunstile büsti ning 19. sajand oskas seda kasutada. Enam kui kolmandik salongides eksponeeritud skulptuuridest olid büstid. (Duby, Daval 2002 : 911)

19. sajandi portreeskulptuuris on eraldi koht Napoleon Bonaparte'il. Nagu imperaator ise, armastas kogu Napoleoni perekond olla kujutatava rollis ning impeeriumis peaaegu polnudki salonge, millest oleks puudunud valitseja või tema abikaasa portree. (Duby, Daval 2002 : 858) Napoleon oli kujude mõjuvõimust vägagi teadlik ning kasutas propagandarelvana nii maali kui skulptuuri. Tulemusena valmis külluses medaleid, kujakesi, büste ja figuure. Vastamaks klassitsistlikele ideaalidele, kujutati valitsejat kui kangelast, kelle juures isegi pilk väljendas ebatavalise inimese ebatavalist saatust. (Duby, Daval 2002 : 856)

Romantismiperioodil toimus portreekunstis märkimisväärne areng. Põhirõhk oli modellide (romantismiaja kangelased nagu François René Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Johann Wolfgang Goethe ja Victor Hugo) kõlbelise iseloomu kujutamisel. Kõrge lauba ja kolju rõhutamise, nagu ümbritsev hoolikalt korrastatud aupaistena mõjuv soeng, silmakoobaste ning kortsude rõhutamise teel saavutatud kontrastid – geeniuse

loomejõud oli see, millele romantikute portreedes asetati põhirõhk. (Duby, Daval 2002 : 880) Kõik romantismiaja skulptorid löid ka medaljone – see portree alaliik oli tehniliselt kiirem, lihtsam ja odavam kui büst ning seeläbi rahuldati ka rahva kasvavat huvi kaasaja kuulsuste vastu. (Duby, Daval 2002 : 881)

19. sajandi viimase kolmandiku portreebüstid peegeldavad valdavaid stilistilisi arengusuundi. Domineerib realism, mis leiti olevat sellisele skulptuurižanrile nagu portree sobivaim. (Duby, Daval 2002 : 924)

2.7. Portreeskulptuuri üldised arengusuunad 20. sajandil

Seoses fotograafia leiutamisega 19. sajandi teisel poolel minetas portreežanr oma senise tähtsuse. (Kunstileksikon 2001 : 345) Osalt seetõttu, osalt uute väljendusvahendite intensiivse otsingu taustal kunstis üldiselt, jäi traditsiooniline skulptuur 20. sajandil selgelt tahaplaanile. Küll aga säilitas klassikaline portreeskulptuur oma tähtsuse diktatuuriühiskondades, seda just propagandavahendina.

Nõukogude Venemaal peeti alasti inimest tabuks, natsistlikul Saksamaal väljendas inimkeha käsitlemine (nii kunstis kui päris elus) rassiteooria doktriine, mehe ja naise rollide selgepiirilisust ning rahvusriigi orgaanilist ühtsust. (Clark 1997 : 66) Kaunist alasti keha demonstreeriti kõige laiemalt just skulptuuris, mis läbi väljendati aaria rassi ülimuslikkust – rassiliselt puhast keha võrreldi antiikskulptuuriga. (Lamp 2003) Inimese kehaosade funktsioneerimine väljendas riigi funktsioneerimist – kõik liikmed moodustavad harmoonilise terviku, kuid ei ole omavahel võrdsetes suhetes – nii näiteks on peal võim teiste kehaosade üle. (Clark 1997 : 71)

Totalitaarsed režiimid propageerisid sõjakust ning kangelasi. Sakslased kujutasid kangelasi enamasti mundris, sotsialistlik kunst omistab erilist tähelepanu inimesele üldse – inimene kui kangelane – sangarlik võitleja kodumaa kaitsmisel vaenlaste vastu, kollektiivsete töövõitude kangelane sotsialistliku riigi ülesehitamisel, eesrindlane-looja teaduse ja kultuuri valdkonnas jne. (Tigane 1948 : 3) Portreeterimise olulisust rõhutati lausa riiklikul tasandil.

2.8. Portreeskulptuur Eestis

Kui lähtuda sellest, et portreeks loetakse kujutist mõnest konkreetsest isikust (mitte jumalatest, pühakutest või allegoorilistest tegelastest), võib säilinud portreeskulptuuride lugu Eestis tinglikult alustada Arent Passerist ja tema Pontus de la Gardie hauamonumendist. Renessanslikult mitmekülgse hollandi meistri suurteos on

1595. aastast pärinev Rootsi väejuhi Pontus de la Gardie ja tema abikaasa hauamonument Tallinna Toomkirikus. Sarkofaagi kaanel lamavad portreeliselt kujutatud lahkunud. Arent Passer on loonud veel teisigi hauamonumente Toomkirikus ja mujal, sealhulgas Evert Hornile Turu Toomkirikus. (Helme, Kangilaski 1999 : 43)

Parimad klassitsistlikud monumentaalskulptuurid on Eestis loodud vene skulptorite poolt vene väejuhtide auks. Vene väejuhi, kindralfeldmarssal Michael Andreas Barclay de Tolly mausoleumis Jõgevestes, mille 1823. aastal ehitas Vassili Demut-Malinovski (1779-1846), on Barclay de Tollit kujutatud antiikse väejuhina, kelle pea kohal hoiab võidupärga Minerva. Sama kunstnik modelleeris väejuhi büsti, mis püstitati monumendina Tartu kesklinna 1849. aastal.

Klassitsismist lähtus ka esimene eesti soost skulptor August Weizenberg (1837-1921). Tema portreedes taandub klassitsistlik idealiseerimine loodusvaatluse ees.

Paarkümmend aastat noorem skulptor Amandus Adamson (1855-1929) eemaldus oma loomingus idealiseerivast, tundekülmast ja staatilisest klassitsismist. Tema stiili nimetatakse enamasti realistlikuks, kuid see on nn. salongirealism, mis levis Pariisis 19. sajandi viimasel veerandil ning mida eriti monumentaalplastikas on nimetatud neobarokiks. 1890. aastate algusest töötas Adamson peamiselt Peterburis ja kujunes seal tunnustatud portretistiks ja monumentalistiks.

19. ja 20. sajandi vahetusel oli tärnanud rahvuslik kunstielu ja järgneva 15 aasta jooksul arenes see eesti kultuuri loomulikuks osaks ning jõudis kokkupuutesse Euroopa kõige uuenduslikuma kunstiga. Jaan Koort (1883-1935) kujunes skulptoriks just Pariisis. Seal nähtud vanema (eriti egiptuse ja vararenessansi) skulptuuri ja Aristide Malloli loomingu mõjul kujunes välja Koorti küps stiil, mida iseloomustab ühtne, selge ja kindel vorm ning rahulik, pisut lüüriline meeleolu. Esimese maailmasõja ajal Moskvast valmis tal rida portreid, neist parimad kunstniku abikaasast.

Pärast esimest maailmasõda asusid paljud kunstnikud (sh. Koort) õhinal osalema oma riigi ülesehitamises – 1919. aastal rajati Tartusse kunstikool „Pallas“, mis nõudis ja soosis õpilaste loovust ning andis neile selle kasutamiseks palju võimalusi. Nii nagu 1930. aastate maalikunstis, nii ka skulptuuris tugevnes loodust jäljendav, rahulik, kuid isikupära ja oma käekirja esile toov laad. (Helme, Kangilaski 1999 : 103) Jaan Koort oli Eesti esimese iseseisvusaja suurim skulptor ning üks esimese kunstnikke, kes tüdines ekspressionismipuhangust ning näitas ka teistele teed Pariisi ja eriti sealse uusrealismi poole. 1920. aastatel ja 1930. aastate alguses valmis tal hulgaliselt portreesid, mille lihtsuse ja selguse kaudseid eeskujusid leiame prantsuse realistide loomingust, aga ka

vanaegiptuse kunstist. Pärast Jaan Koorti surma oli 1930. aastail juhtivaim ja produktiivsem skulptor Anton Starkopf (1889-1966) – tema teoste temaatika on väga lai, kuid enamik eesti skulptoreid käis 1930. aastail pigem Koorti kui Starkopfi teed. Ferdi Sannamees (1895-1963), Juhan Raudsepp (1896-1984), Voldemar Mellik (1887-1949), Herman Halliste (1900-1973), August Vomm (1906-1976) – kõik need skulptorid on loonud ka hulgaliselt portreesid.

Teise maailmasõja järgne vaene aeg polnud skulptuurikunstile üldiselt soodne. Väliseestlastest oli silmapaistvaim Maire Männik, kes lõpetas oma skulptuuriõpingud Rootsis ning elas alates 1953. aastast Pariisis, luues muuhulgas palju portreesid – realistlikke ning vähem realistlikke.

Nõukogude-aegses Eestis soovis riik rahvustervikluse ja tööeestluse ideedega seonduvat kunsti. Stalinistlikul perioodil tugevnes vaimne ja administratiivne surve kunstile üldiselt. Nõukogude inimese kujutamisele portreelises lahenduses juhib tähelepanu ka Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu V pleenumi poolt 1947. aasta detsembris vastuvõetud otsus. Resolutsiooni punkt nr. 2 kõlab järgmiselt: „Individuaalsed tööplaanid ja tellimiste plaanid tulevad koostada juhindudes sellest, et teemade valik oleks aktuaalne ja tihedalt seotud meie nõukoguliku elu tüüpilisemate avaldustega. Eriti tuleb rõhutada meie tööliskonna võitluse momenti ja meie nõukoguliku avaliku elu tegelaste portreerimist. Esmajärjekordseks ülesandeks tuleb võtta meie vanade revolutsioonitegelaste Viktor Kingissepa, Johannes Lauristini, Jaan Tombi jt. kunstiväärtuslike portreede loomist maalis, skulptuuris ja graafikas; samuti nende tähtsamate elulooliste sündmuste käsitlemist seoses meie töölisklassi võitlusega kodanliku Eesti ajal.“ (Tigane 1948 : 3)

1960. aastatel oli maalikunst enda kanda võtnud uuendusprotsesside liidri rolli, samasugused muutused toimusid ka skulptuuris, kuigi see on raskepärasem ja tellijast sõltuvam ala. Kasutati uusi materjale ning tehnikaid, alumiiniumi, terast, keevitust. Osalt üldiste muutuste tõttu, osalt kindlasti ka vastumeelsusest n-ö. ametliku kunsti suhtes, hakkas traditsiooniline portreeskulptuur oma populaarsust kaotama. Võimumeelne suund jätkas siiski samas vaimus – Georgi Markelovi (s. 1929) detailirikkad puuskulptuurid on üsna üheselt seotud tolaegse ideoloogiaga, tema Lenini büstid muutusid lausa kohustuslikuks osaks näitustel.

1970. aastad olid ajaks, mil oluliselt tõusis skulptuuri tähendus kunstielus. Piir abstraktse ja realistliku skulptuuri vahel oli ületatud, mis aitas omakorda noore ja uuendusliku liini esindajatel üle saada täiesti vastupidisest tendentsist – figuurihirmust.

Seetõttu on skulptorite tegevusvaldkond 1970. aastatel küllaltki lai. Ka sellised tehnikad nagu modelleerimine või raidskulptuur üritusid suhestuda oma kaasaja uuenduste ja probleemidega, olla kommunikatiivsemad. (Helme, Kangilaski 1999 : 212) Neil aastatel keruvad esile Jaak Soans (s. 1943) ja Ülo Õun (1940-1988), kelle loomingus leidub mitmeid silmapaistvaid portreeskulptuure. Klassikalist skulptuuri kasutab eeskujuna näiteks Aime Kuulbusch (s. 1942), kelle skulptuurportreed on peamiselt tuntud eesti kultuuritegelastest. Ka Tõnu Maarand (s. 1940) esineb sel ajal eeskätt portreeskulptorina. 1970. aastatel olulised pop ja hüperrealism ei jätnud puudutamata ka skulptuuri. Selles laadis alustas Mare Mikof (s. 1941), kes kasutas vabalt materjale ja deformatsiooni ning tõi oma portreede ja figuraalplastikaga näitustele mänglevust ja teatraalsust.

Kuigi noorte skulptorite looming jäi ka 1980. aastatel nii maali kui graafika varju, hakkas näitustele siiski üha enam ilmuma klassikalisest skulptuurist erinevaid töid. Muidugi ei saa rääkida fundamentaalsetest muutustest, kujutamise hülgamisest või ruumikontseptsiooni uuenemisest. Tegemist oli endiselt peamiselt modelleerimisega, materjalidest eelistati kipsi, seda enamasti majanduslikel põhjustel. Portreesid leidub paljude skulptorite tollases loomingus, nt. Tõnis Paberit (s. 1952).

1990. aastatel kasutasid portreežanri eneseväljendusena eriti neopop-laadi viljelevad eesti kunstnikud. Ehedaks näiteks sellest perioodist on näiteks Hannes Starkopfi (s. 1965) värvitud kipsist Marko Mäetamme portree (1992) ning Kiwa (s. 1975) sari „The Kings of Pop“ (1996).

Kahjuks on eesti skulptuuriajalugu senini kahetsusväärsest vähe uuritud, mistõttu puuduvad ka portreeskulptuuri eraldi käsitlevad uurimused.

3. Kipsi koostis, valmistamine ja füüsikalised-keemilised omadused

Keemiline valem: $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$

Koostis: Kristalliseerumisvett sisaldav kaltsiumsulfaat.

Värv: Värvitu, valge, hall, pruun, beež, oranž, roosa, kollane, helepunane, roheline.

Kristallstruktuur: Monokliinne (kristallstruktuur, kus kaks telge on omavahel risti, kolmas nurga all, mis pole 90°).

Läbipaistvus: Läbipaistev kuni läbipaistmatu.

Erikaal: 2,3 – 2,4

Murrupind:	Ebaühtlane.
Läige:	Klaasjas kuni pärlitaoline.
Teisendid:	<i>Seleniit</i> – läbipaistev ja värvitu (või väga õrnalt värviline). <i>Atlasskivi</i> – kipsi kiuline teisend. <i>Alabaster</i> – kipsi peeneteraline teisend. „ <i>Körberoos</i> “ – rosetikujuline kips liivalisanditega. <i>Kipsilill</i> – kavernides leiduv laiuvate kiududega rosetikujuline kips. <i>Kipsikivi</i> – põhiliselt kipsist koosnev kivim, milles sisaldub ka võõrlisandeid nagu kaltsiit, anhüdriit, kivisoolad, dolomiit, limoniit ja savi.
Grupp:	Sulfaat.
Iseloomustav:	Madal kõvadus, painduvus ja lõigatavus.

(Materjalimaailm 2005)

Looduses esineb kips kahel erikujul – kahe kristalliseerumisveega kaltsiumsulfaat ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) ning CaSO_4 – ilma veekristallideta sool, anhüdriit. (Одноралов 1982 : 17) Seega, kipsi koostis on samane anhüdriidi omaga, kuid sisaldab kristalliseerumisvett. Paljud anhüdriidi teisendid imavad vett, muutudes seeläbi enamlevinud kipsiks. Selline protsess kipsi osakestes on jälgitav kortsunud kihtide kaudu, mis annavad tunnistust vee hulga suurenemisel tekkinud paisumisest. (Materjalimaailm 2005) Anhüdriit esineb harvem ja sageli koos vett sisaldava kaltsiumsulfaadiga. Looduslik kips on arenenud mitme geoloogilise perioodi vältel, ühel juhul kujutab see endast merevee üleküllastunud lahuste või soolajärvede piiksoolavee jääkprodukti, teisel puhul aga on tegu terve kompleksi maakooses toimuvate keemiliste protsesside tulemiga. Kohtades, kus lasuvad koos püriit ja kaltsiumkarbonaat, moodustab esimene oksüdeerimise käigus väävelhapet, mis, mõjustades kaltsiumkarbonaati, annab kipsi. (Одноралов 1982 : 18)

Looduslikest sulfaatidest on $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ kõige levinum mineraal ja kuulub settekivimite hulka. Kips sisaldab 79,05% kaltsiumsulfaati ja 20,95% kristalliseerunud vett.

Kipsi põletamisel (vormimiskipsi valmistamisel) 150...180°C juures eraldub osa kristalliseerunud veest ning saadakse põletatud kips ehk kipsipulber. Põletamise käigus eraldub kipsikivist vesi ning kips laguneb hemihüdraadiks (*hemi-hydrate*):

$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O} + \text{kuumus} \rightarrow \text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O} + 0,5\text{H}_2\text{O}$,
seega: $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O} \rightarrow \text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$ (kipsipulber)

Põletatud kipsi segamisel veega toimub vastupidine protsess ja mass kivistub kristallühendi tekke tõttu. (Pikat 1989)

Kips on üsna pehme materjal, millele jääb jälg isegi kergelt küünega kriimustades: Moosi tugevusskaala järgi on kips pärast talki teisel kohal, anhütriidi tugevuseks on 2,5-3,5. Keemiliselt puhast looduslikku kipsi peaaegu ei leidugi – kristalliseerumisprotsessi käigus suleb kips endasse erinevaid lisandeid. (Одноралов 1982 : 18) Mõnikord moodustub kips liivastel aladel – kristalli sisse lukustuvad liiva osakesed, muutes kipsi pruuniks ja läbipaistmatuks. Sel juhul võib kristallide sisse tekkida liivakella-sarnaseid moodustisi (näiteks „kõrberoos“). (Materjalimaailm 2005) Kipsikristallide sisse võib „lukustuda“ ka savi, liiva, kaltsiumkarbonaadi jt osakesi. Lisaine tüübist sõltub ka loodusliku kipsi toon, mis muidu puhtal kujul oleks värvitu. Leidub kollakat, kreemikat, hallikaspruuni ja teisi toone kipsi. (Одноралов 1982 : 18)

Kips on vees ainult osaliselt lahustuv. Lahustuvus on suurim toatemperatuuril ja sel juhul lahustub üks osa kipsi neljasajas osas vees. (Rich 1947 : 60)

$\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$ iseloomulikuks omaduseks on kipsi massi paisumine tahenemise käigus 1% võrra. (Одноралов 1982 : 18)

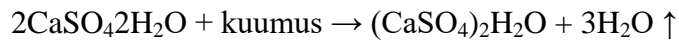
Sõltuvalt tootmismeetodist, tahenemiskiirusest ja siduvusest jagatakse kips madal- ja kõrgkuumusel põletatavaks. Valmistatakse erinevaid liike kipse: ehituskipsi, kõrge vastupidavusega kipsi, anhüdraati ja skulptuurikipsi.

Ehituskipsiks nimetatakse ainet, mis koosneb peamiselt hemihüdraatses kipsist ja seda saadakse loodusliku kipsi põletamisel 140-170°C juures. Saamaks piisavalt peenikest pulbrit, pärast põletamist kipsi jahvatatakse ja sõelutakse.

Kõrge vastupidavusega kips on samuti $\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$ teisend. Selle saamiseks töödeldakse kipsikivi auruga. Kõrge vastupidavusega kipsist tehtud valumid kivistuvad alles seitsme ööpäeva pärast. Vastupidavuselt on selle ülemine piir 200-400 kg/cm², samas kui ehitus- või skulptuurikipsist valumid ei kannata suuremat survet kui 55 kg/cm².

Kõrgkuumusel põletatud kipsi saadakse kipsikivi põletamisel 800-1000°C juures. Selline kips kivistub õhu käes ning omandab veekindluse. Kipsi tahkumine algab 2 ning lõppeb 8-12 tunni pärast; 28 päeva pärast saavutab selline kips oma tugevuse ülemise piiri – 250-350 kg/cm². Kõrgkuumusel põletatud kipsile on iseloomulik suurem külma- ja niiskuskindlus. (Одноралов 1982 : 19)

Skulptuurikipsi (*plaster of Paris*) saamiseks põletatakse kipsi umbes 165°C juures, mille tulemusena kips kaotab ligikaudu 75% kristalliseerunud veest.



Kipsi ülekaltsineerimine (põletamine) peenestab materjali niivõrd, et ükski kipsiosake pole piisavalt suur, et selle ümber algaks kristallide moodustumine, samas kui normaalne kipsisegu tavaliselt juba kivistub. Peen jahvatus ise kipsisegu tahenemisele (korralikult kaltsineeritud kipsi korral) mõju ei avalda.

Alapõletatud kipsi valamisel kasutada ei soovitata. Selline kips on külmas vees peaaegu lahustumatu ja soojas vees ainult pisut lahustuv.

Üleminekupunktiks põletamistemperatuuris (et $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ muutuks $2\text{CaSO}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$) loetakse 107°C.

Kui kips kaltsineeritakse kõrgemal temperatuuril kui 165°C ja pikema perioodi vältel, kaotab materjal kogu vaba vee ning muutub inertseks. (Rich 1947 : 59)

4. Kipsi kasutamise ajalooline ülevaade

Kipsi kasutamine ehitus- ja skulptuurimaterjalina ulatub väga kaugesse minevikku. Esimesed jäljed selle kasutamisest (krohvimaterjalina) on 9000 aastat vanad ning pärinevad Anatooliast ja Süüriast. Samuti on teada, et egiptlased põletasid kipsi väliahjudes, jahvatasid seda ning segasid veega – nii saadi tihe ühendusmaterjal, mida kasutati plokkide liitmiseks monumentide (näiteks Cheopsi püramiid) ehitamisel. (Lafarge Prestia 2005) Samuti hindasid egiptlased kipsi kui head ja mugavat materjali oma skulptuurikunstis. (Одноралов 1982 : 14) Egiptuse kultuuri algusaegadel, eriti Akh-en-Ateni valitsemisajal, valati kipsi inimkeha või kujude osi, kasutades neid hiljem mudelitena. (Rich 1947 : 57)

Ka kreeklased kasutasid kipsi, eriti akendena templite juures, kui kips oli läbipaistva iseloomuga (seleniitkips). (Lafarge Prestia 2005) Theophrastose ja Pliniuse kirjutistes on üksikasjalikult kirjeldatud kipsi tootmist nii, nagu seda tol ajal Süürias ja Foiniikias tehti. Plinius omistab kipsvalu avastamise Lysistratosele – „Ta avastas, kuidas kujudest valandeid teha – tava, mida peagi rakendati nii suurel määral, et ilma savivisandita ei tehtud enam ühtegi kuju.“ (Rich 1947 : 57) Selles on Pliniusega ühel meelel ka paljud õpetlased ning hellenistlikust ajast on tõest pärit palju kipsist negatiivvorme. Arvukate arheoloogiliste leidude põhjal võib väita, et kõige laialdasemalt kasutati skulptuuris kipsi hellenistlikul ja rooma perioodil. Meieni on säilinud suur hulk skulptorite tehtud visandlikke töid, millel võib näha isegi sõrmejälgi. Osad neist olid

vahemudelid, mis hiljem teistesse materjalidesse valati, mõned aga kujutasid endast iseseisvaid originaalseid kunstiteoseid. Roomas levis kipsivalu eriti laialdaselt 1. sajandil e.Kr. (Одноралов 1982 : 14)

Sajandeid täiendati erinevates maailma osades oskusi kipsi põletamise ja kasutamise vallas ning kõige laialdasemalt kasutati kipsi krohvi- ja liitematerjalina seinte ning lagede juures. Kirjanduses ei mainita seda enne Andrea Verrocchio (1432 – 1488) aega. (Rich 1947 : 57)

1700. aastatel oli Pariisist saanud kipsi pealinn (*plaster of Paris*), kuna kõik puitmajade seinad olid tulekahjude hirmus kipsiga üle krohvitud. Prantsuse kuningas andis vastavasisulise korralduse pärast seda, kui London oli aastal 1666 Suures Tulekahjus peaaegu täielikult hävinud.

19. sajandi lõpuks kasutati kipsi ehitustööstuses juba väga laialdaselt – nii Pariisis kui ka teistes Euroopa linnades.

20. sajandi jooksul leiti kipsile veelgi enam rakendust. Seda hakati kasutama näiteks keraamikatööstuses (sanitaartarbed, lauanõud jne.), stomatoloogias, loomatoidus, metallivalus, juveliirinduses, meditsiinis, kosmeetikas ning muudes valdkondades. Praktiliselt igal kümnendil tekkis uus kipsi kasutamise nišš.

Esimene kipsi teaduslik uurimine viidi ellu prantslase Lavoisier' poolt 1768. aastal. 1887. aastal uuris teine nimekas prantsuse teadlane – Le Chatelier – esimesena kipsi hüdreerumismehhanisme. Järk-järgult omandas kips teadlaste silmis huvitava uurimisobjekti staatuse. (Lafarge Prestia 2005) Kipsi tööstuslikust tootmisest saab rääkida alates 17.-18. sajandist. (Одноралов 1982 : 14)

Tööstuslikust seisukohast on kips väga oluline mineraal. See on kipsipulbri põhikomponent ning seda kasutatakse ka tsemendi tootmisel. Savinõude tootmisel on kipsil rübustina oluline koht, samuti saab seda kasutada väetisena. Alabastrit kasutatakse skulptuuride ja saviesemete valmistamiseks. Hinnalised kipsi teisendid, eriti seleniit ja „kõrberoos“, on mineraalikoogujate poolt vägagi nõutud. (Materjalimaailm 2005)

5. Kips skulptuurimaterjalina

Kipsil on skulptuurikunstis väga oluline roll nii vormide valamisel, vahe- kui ka lõppmaterjalina.

Kips – see on reeglina esimene vahematerjal, milles skulptor oma teost näeb. Ükskõik kui pehme materjaliga skulptor ka ei töötaks, peaaegu alati teostatakse skulptuur seejärel kipsis ning alles siis kantakse kuju mõnda püsikindlasse materjali.

Kips on unikaalne materjal ka vormide valmistamiseks. Kipsvorme ei kasutata ainult kipsskulptuuride valuks, vaid ka selle kordamiseks savis, terrakota, fajansi või portselani jaoks.

Lisaks sellele kasutatakse kipsvorme betoonskulptuuride valmistamisel, vahamudelite valamiseks metallvalu tarvis, ning plastmassist skulptuuride valamiseks.

Kipsipulber (hemihüdraat) taheneb väga kiiresti, mistõttu töömugavuse eesmärgil sellesse mõnikord aeglustajaid lisatakse. Enamus sellistest lisanditest aga halvendavad skulptuuride mehhaanilist vastupidavust. Näiteks kahandab $\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$ –le 1% (ülejäanud massist) liimi lisamine kipsi vastupidavust 50-60% võrra. Samas, $\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$ kiire tahenemine võib sageli ka ise skulptuuride defekte põhjustada.

$\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$ positiivseks omaduseks loetakse kipsi massi paisumist tahenemise käigus 1% võrra. See võimaldab kipsskulptuuri valamisel säilitada kõik plastika peensused, kuigi mõnikord võib taolise omaduse tõttu esineda kipsvormide lõhkemist. Viimase vältimiseks lisatakse kipsile lubjapiima.

Tihti on kips ka kompositsiooni lõppmaterjaliks. Sellised skulptuurid on sageli patineeritud, imiteerides pronksi, malmi või terrakotat, kuid see ei tähenda, nagu patineerimata kipsi ennast lõppmaterjalina ei kasutataks – skulptuuri ajaloo on sellest hulgaliselt näiteid.

18. ja 19. sajandil oli kipsskulptuuri kasutamine hoone välisviimistlusel äärmiselt olulisel kohal. Kipsist kujukesed, maskid ja reljeefid paigutati enamasti niššidesse, karniisi alla, seinadornarustesse ning teistesse kohtadesse, kus skulptuur hävimise eest enam-vähem kaitstud oli. (Одноралов 1982 : 15)

Mõnikord, kui voolimine teostatakse eranditult selles materjalis, kasutatakse kipsi ka kui modelleeritavat materjali. Sellisel puhul kasutab skulptor oma kuju loomisel tahkavas seisundis (ja sellest tulenevalt spetsiifiliste plastiliste omadustega) kipsi. Enne kipsiga modelleerimist segatakse seda liimiga või lahjendatakse veega vedelaks massiks. Kui kips hakkab tahenema, lisatakse taas vett. Eesti skulptoritest armastas sellises tehnikas töötada Maire Männik.

Madala mehhaanilise vastupidavuse ja niiskustundlikkuse tõttu pole kips mitte alati täisväärtuslik skulptuurimaterjal.

Kipsi plussid skulptuurimaterjalina:

- 1) Kips on üleüldiselt kättesaadav.
- 2) Kips on odav ja säästlik.
- 3) Kipsi saab kerge vaevaga ja kiiresti ette valmistada – see on kasutamiseks valmis peaaegu kohe pärast veega segamist.
- 4) Kips tahkub kiiresti.
- 5) Kipsi saab valada, vormida ja modelleerida plastilise massina, mis seejärel tahkub kõvaks, tugevaks ja kompaktsesks.
- 6) Tahkudes kips pisut paisub, täites ilusti negatiivvormi pisimadki nüansid. Selline füüsikaline omadus on skulptori jaoks vägagi oluline.

Kipsi miinused skulptuurimaterjalina:

- 1) Kipsil puudub täielikult elastsus.
- 2) Keerulised objektid, mis hõlmavad peeneid õõnsusi ja sisselõikeid, eeldavad paindlikemate vormimaterjalide kasutamist – näiteks silikoonist vormimasse.
- 3) Kips jääb kinni peenikestesse kehakarvadesse, mis eeldab mõne määrdeaine väga hoolikat kasutamist enne elusmaski või inimese kehaosalt vormi võtmist.
- 4) Kuna kips tahkub väga ruttu, saab seda kasutada vaid lühikese aja jooksul pärast segamist veega.

Kips valitakse skulptuurimaterjaliks reeglina siis, kui valatav objekt on suhteliselt suur, kui sellel puuduvad tillukesed õnarused-õõnsused või on neid vähe, kui õnarused-õõnsused on lihtsa kujuga. Kipsi kasutatakse ka tugevdusmaterjalina paindlike (agarast, kummist või želatiinist) negatiivide puhul.

Kaubanduses on saada mitut sorti kipsi. Kips varieerub struktuuri tugevuses, tahkumiseks kuluvas ajas ning tahkumise jooksul toimuvate muutuste osas. Skulptord kasutavad peenematerjalist kipsi, kuna see annab sileda pinna vormil ning ilusad vigadeta detailid valumil. (Rich 1947 : 61)

6. Kipsi kasutamine eesti skulptuurikunstis (EKM kogude põhjal)

Valdava osa Eesti Kunstimuuseumi skulptuurikogust moodustavad kipsskulptuurid. Ainuüksi selle fakti põhjal võib väita, et Eesti kontekstis ei saa rääkida

kipsist kui ainult vahematerjalist (nii nagu sellega ehk Euroopast lähtuvalt oleme harjunud). Pigem on tegu tehnikaga, milles paljud kunstnikud teostasid ja teostavad oma originaaltöid (kuigi kipsi tähtsust vahematerjalina ei saa eitada).

Kipsivalu on suhteliselt lihtne tehnika ning, mis peamine, kips on odav materjal. Ometi on ka kipsil oma kvaliteeditasemed, mis materjali kaudu mõjutavad suuresti ka skulptuuride edaspidist käekäiku. Kui näiteks Lääne-Euroopas elanud August Weizenbergil ja Maire Männikul oli võimalus töötada kvaliteetse skulptuurikipsiga, siis Nõukogude Eestis said skulptorid kätte ainult odavat ehituskipsi. Siit kasvavad välja ka osalt materjalist tingitud eripärad erinevate (aegade) kunstnike vahel – jämedateralise ehituskipsiga ei saa iial nii siledat pinda ja peenedetaililist valumit kui skulptuurikipsiga töötades.

Eesti skulptoritest on kõik loonud kipsvalutehnikas kujusid, suure enamuse jaoks on see olnud üks peamisi vahendeid oma tööde elluviimiseks, ükskõik siis, kas vahe- või lõppmaterjalina.

7. Kipsi pinna viimistlusmeetodid

Kipsi viimistlemine teenib sageli samaaegselt kahte eesmärki – kaitsta ja kaunistada.

Pärast kipsivalumi vormist eemaldamist ja kuivatamist tuleks kipsi töödelda, sulgemaks pinnapoorid ning kaitsmaks tööd hilisema, mustuse ja tolmu poolt põhjustatud pinna diskoloratsiooni eest. Selliseks pinnatöötluks sobivad mitmesugused ained.

7.1. Šellak

Valumi opaaksust saab oluliselt vähendada, kandes kipsi pinnale läbipaistvat prantsuse vaha, mis koosneb põhiliselt denatureeritud alkoholis (sobivad on ka metüül- ja etüülalkohol) lahustatud šellakist. Selline lahus sulgeb ja täidab kuiva kipsivalumi pinnapealsed poorid. Pealekantavate kihtide arv sõltub lahuse tugevusest ning alkoholi-šellaki suhtest segus. Järgmine šellakikiht kantakse valumile alles siis, kui eelmine kiht on täielikult kuivanud. Kuivamine toimub kiiresti – lahusti täielikuks aurustumiseks kulub umbes 30 minutit. Pinnapealsed poorid täidab juba esimene šellakikiht, järgnevad kihid moodustavad valumi pinnale paksema kattedihi, mis annab tulemuseks suurema läike.

Samas võivad väga peened detailid liiga paljude kihtide all kaduma minna. Lahus on kõige ühtlasemalt pealekantav laia pehme pintslil abil.

Šellakilahusega töödeldud kipsipinda võib veelgi poleerida, hõõrudes kuivanud pinda õrnalt pehme villase riidega. Poleerida võib kogu pinna või ainult teatud kohad, tõstes nõnda kontrasti. (Rich 1947 : 79)

7.2. Vaha

Kipsi töötlemisel õli või vahaga tuleks valumit pisut soojendada. Vahaga töötlemisel sulatatakse aine topeltkastrulis aeglaselt, misjärel (pärast kastruli tulelt eemaldamist) lisatakse tärpentini. Korraliku segu saavutamiseks soojendatakse vaha-tärpentini segu veel õrnalt üles ning segatakse hoolikalt. Selline segu kantakse kipsile suure pehme pintsliga, arvestades segu voolavust, reeglina suunaga ülevalt allapoole.

Väikse töö puhul võib valumit ennast soojendada ning valada vaha-tärpentini segu sellele lihtsalt peale, lastes ülejäägil maha nõrguda. Samuti võib kogu pinna ühtlaselt pintslil abil lahusega katta, tehes seda, vastavalt soovile, mitu korda järjest. Pärast lahuse pealekandmist tuleks positiiv aeglaselt jahutada. Selline töötlus tipneb pehme, elevandiluu meenutava välimusega. Pärast vaha jahtumist võib pinda veel pehme riidega hõõruda, muutes pinna nii veelgi läikivamaks.

Mõnikord kasutatakse ka pasta kujul esinevaid vahasid, mis kantakse kipsi pinnale pehme riide abil. Ometi pole selline viis kõige parem, kuna vahapasta kuivab tunduvalt aeglasemalt kui vaha-tärpentini segu, sidudes pika kuivamisaja jooksul kleepuva pinnaga tolmu- ja mustuseosakesi. (Rich 1947 : 77)

7.3. Õli

Linaseemneõli ning teised oksüdeeruvad õlid pole kipsi viimistlusmaterjalidena nii sobivad kui vaha-tärpentini segu või šellak, kuna kipsivalum kipub aja jooksul õli aeglase oksüdeerumise tulemusena värvi muutma ning tumenema. Õlitamise korral aga kastetakse valum mõneks tunniks soojendatud õli sisse. Pärast korralikku küllastumist eemaldatakse töö õlivannist, lastes ülejäänud vedelikul maha nõrguda. Kuivamise järel võib pinda siidriidega hõõruda. Õliga töötlemise juures on veel teinegi puudus – kipsi poorsus varieerub vastavalt konkreetsele kohale, mistõttu õli imendub paiguti erinevalt. See aga lõppeb enamasti plekkide või laikude moodustumisega kipsi pinnal. (Rich 1947 : 78)

8. Kipsi värvimine

Looduses esineb kips erinevate värvitoonidena, ulatudes valgest hallin, rohelse, sinise, punase ja pruunini. Skulptuurikipsi tootmiseks kasutatakse reeglina valgemaid ja puhtamaid kipse.

Puhas valge kips, kui seda kasutatakse positiivi valumaterjalina, näeb välja üsna külm ning elutu – seetõttu on muutunud tavaliseks kipsi pinna „maskeerimine“, imiteerides kivi ja metalli, eriti pronksi, mõned skulptorid on saavutanud edu ka vana marmori imiteerimisel.

Kipsi koloreerimine jaguneb kaheks alakategooriaks:

- 1) Värvü välispidise pealekandmise tulemusena saavutatav toon – kipsi pinnaline toneerimine.
- 2) Materjali sisse integreeritud värv – kipsi seespidine toneerimine.

8.1. Kipsi seespidine toneerimine

Kipsi koloreerimiseks kasutatavad pigmendid peaksid olema lubjakindlad. Kollane ja punane ooker ning teised maavärvid, nagu ka metallioksiidid, on kipsi koloreerimiseks suurepäraseks pigmendid. Värvivalikul tuleks olla äärmiselt hoolikas, kuna mõned värvained võivad sisaldada kipsimassi tahkumist kiirendavaid või aeglustavaid jääke.

Soovitava kipsikoguse saavutamiseks vajaminev vesi mõõdetakse valmis ning segatakse värvainega enne kipsipulbri lisamist.

Kõigepealt segatakse värvainepulber väikese koguse veega pastataoliseks seguks. Hästisegatud värvipasta seotakse nõõriga pisikese marliriba sisse kinni – nii moodustub omalaadne värvikotike, mida segatakse kipsimassi valmistamiseks mõeldud vees niikaua, kuni saavutatakse soovitud toon.

Värvipasta võib lahustada ka lihtsalt suuremas hulgas vees, kuid sel juhul on soovitud toneeritud vee filtreerimine marli (või analoogse materjali) abil, vältimaks segunemata värvitükkide sattumist kipsimassi sisse.

Kipsipulbriga võib segada ka kuiva pigmentipuru. Sellisel juhul tuleb segu äärmise põhjalikkusega läbi jahvatada, vältimaks ebaühtlase tooni tekkimist (kui see pole omaette eesmärgiks).

Valge kipsipuru segamine koloreeritud vette nõrgendab tugevasti värvi intensiivsust ja seda tuleks soovitava tooni saavutamisel alati silmas pidada. (Rich 1947 : 80)

8.2. Kipsi pinnaline koloreerimine

Kipsi pinnalise koloreerimise puhul peavad täielikult kuivanud valumi pindsed poorid olema täielikult suletud, et pealekantav värvikiht jääks ühtlane ning nakkuks korralikult kipsikihiga. Kipsi võib enne seda töödelda õrna liimi- või kaseiinilahusega, kuid alkoholis lahustatud šellak on selleks otstarbeks parim. Selliselt töödeldud kips lastakse enne värvi pealekandmist korralikult kuivada.

Kipsi pinnale kantav värv on aga suhteliselt õrn ning võib kergesti maha kooruda või mõraneda.

Enne kipsi välispidist toneerimist peab valum olema täielikult kuivanud – värvi, eriti õlivärvi, siduvus on seda suurem, mida kuivem on kipsi pind. Kuna kuiv kips materjalina on äärmiselt imav, töödeldakse valumit enne õlipigmenti kasutamist linaseemneõliga. Õlitamise järel kaetakse valum õlivärviga ning jäetakse kuivama, misjärel võib skulptuuri õrnalt siidriidega hõõruda.

Õlivärvi võib ka tärpentiniga lahjendada ning kanda kipsi pinnale vaid õrna värvikihi. Sellise meetodi abil on võimalik saavutada õhulist kuni läbipaistmatut värvitooni. Õhendatud õlivärvi kasutatakse ka pronksiimitatsiooni järel, saavutamaks soovitud aladel läbipaistvat tooni.

Pigmentipuru võib lisada ka ka šellaki-alkoholi lahusele või puhta alkoholi hulka ning kanda segu pehme pintsliga eelnevalt vahaga töödeldud kipsipinnale. Šellakilahuse kasutamisel on puhta alkoholi ees eelis – šellak seob värvi tihedamalt kipsi pinna külge. Selliselt pealekantud värv on alkoholiga niisutatud riidelapi abil ka kergesti eemaldatav. Teise meetodi puhul segatakse värvaine alkoholiga ning kantakse ühtlaselt eelnevalt šellakilahusega töödeldud valumi pinnale. Kuni värvikiht on veel märg, saab seda kuiva pehme pintsliga abil ka kergesti eemaldada.

Kipsivalumi välimuse muutmiseks on kasutatud ka piima. Kipsi korduv piimaga katmine (kusjuures eelmisel kihil lastakse enne järgneva pealekandmist ära kuivada) annab marmorisarnase tulemuse. Kooritud piima lisamine veele enne kipsisegu valmistamist annab valumi, mille pinda on võimalik hiljem, pärast kuivamist läikivaks poleerida. (Rich 1947 : 81) Eesti skulptoritest kasutas sellist meetodit näiteks August Weizenberg.

8.2.1. Pronksimine

Pronksimine tähendab materjali töötlemist niisuguselt, et see omandab pronksi väljanägemise. Kõige sagedamini kasutataksegi sellist meetodit just kipsi „maskeerimiseks“.

Enne pronksimist suletakse pinnalised poorid šellakilahuse või lakiga ning lastakse valumil täielikult kuivada. Vasekarva tulemuse saamiseks võib pigmendi hulka lisada ka vasepuru. Vasepuru segatakse vähese hulga šellakilahusega ning kaetakse pehme pintli abil kipsvalumi pinnale. Pinna ühtlaseks katmiseks kantakse segu kipsi pinnale kaks-kolm korda, lastes igal eelmisel kihil eelnevalt kuivada. Vase-šellaki lahust tuleb pidevalt segada, kuna metalliosakesed kipuvad oma raskuse tõttu kiiresti segu põhja vajuma.

Teise meetodi kohaselt kaetakse kipsi pind kõigepealt mastikslakiga, millele pärast pinna kleepuvaks muutumist kantakse vasepulber.

Soojema pronksiimitatsiooni saavutamiseks lisatakse pronksi-šellaki lahusele pulbristatud umbrat või teisi maapigmente. (Rich 1947 : 82)

Pärast kipsi pronksimist võib pinda vaha-tärpentini lahusega vahatada.

Kipsi pinnalise toneerimise suureks miinuseks (lisaks esteetilistele kaalutlustele) on oht pronksitud pinda kriimustada või kahjustada.

8.2.2. Hõbeda imitatsioon

Kipsi hõbedane väljanägemine saavutatakse tsingivismuti (40% vismutit – 60% tsinki) ja elavhõbeda segu pealekandmisel täielikult kuivanud pinnale. Segu, millega valum ühtlaselt kaetakse, sisaldab võrdsel hulgal tsingivismutit ja elavhõbedat.

Sellist meetodit kasutatakse siiski äärmiselt harva ning ei soovitata ohu tõttu, mida kannab endas mürgine elavhõbe.

Sageli kasutatakse aga kipsi pinna galvaniseerimist (elektrolüüsi teel metalliga katmist) kulla, hõbeda ning teiste materjalidega. Sellise meetodi abil saavutatud tulemus katab kipsi pinna täielikult õhukese ja ühtlase metallikihi. (Rich 1947 : 82)

9. Kipsskulptuuri analüüs ja materjaliuuringud

- 1) Määratakse vajalike professionaalsete uuringute ulatus.
- 2) Kipsi identifitseerimise meetodid.
 - *makroskoopilisel meetodil ehk visuaalsel vaatlusel* on võimalik määratleda kipsi tekstuuri, värv, läige, läbipaistvus, faktuuri tüüp jne.
 - *füüsikaliste testidega* on võimalik määratleda kipsi tugevust, tihedust, poorsust, kuumutamise mõju jne.
 - *keemilise analüüsiga* määratakse kipsi keemiline koostis ja seisund.
 - *mikroskoopiliste analüüsidega* määratakse mineraale, sideaineid, kattekihti ja nende seisund.
- 3) Skulptuuri identifitseerimine, lokatsioon.

Nimi, omanik, dimensioonid, geograafiline positsioon (väliskulptuuride iseloomustamiseks).
- 4) Kunstiajalooline identifitseerimine ja originaali iseloomustus.

Autor, ikonograafiline analüüs, ajastu, stilistika, kunst- ja käsitöötehnikad, materjalid. Puududa ei tohiks kirjanduse nimestik, mis on tegelenud antud skulptuuriga koos arhiivimaterjalide, ajaloolise ikonograafia ja viidetega teose ajaloost (*curriculum vitae*).
- 5) Kõigi teisejärguliste kihistuste, viimistluskihtide, eelnevate paranduste ja restaureerimistööde määratlemine.

Polükroomia, pinnatöötluste, täidiste, lisanduste, mörtide ja rekonstruktsioonide identifitseerimine. (Määramaks autentseid ja hilisemaid parandusi skulptuuril teeb restauraator koostööd kunstiajaloolase ja keemikuga.)

[Kunstiajaloolase ülesandeks on teha skulptuuri ajalooline, esteetiline ja ideeline analüüs ning anda hinnang kõigile restaureerimise ja keemiku poolt määratud kihistustele.]
- 6) Kahjustuste kaardistamine.
- 7) Ajalooliste tehnoloogiliste võtete määramine.

Ajalooliste tehnikate, konserveerimisvõtete määramine kasutades keemilist, füüsikalist, füüsikaliskeemilist meetodit.

Siia kuulub ka pinnatöötluste analüüs skulptuuri eksisteerimise ajal (monokroomia, polükroomia, kuldamine, hõbetamine).

10. Kipsi omadustest tingitud võimalikud kahjustused skulptuuridel

Kahjustused jagunevad:

1. Materjali kaod:

- 1.1. Kipsi materjalikaod paralleelselt originaalse pealispinnaga: kulumine, murenemine, killustumine, kipsikihtide kadu sõltuvalt kipsi struktuurist, „kooriku“ kaod;
- 1.2. Reljeefi kaod: ümardumine, täkked, alveolaarne kadu, kipsi struktuuri ja komponentide kaod, karedaks muutumine, mikrokarstid.
- 1.3. Kipsi materjali kompaktsed kaod.

2. Diskoloratsioon, deposiidid:

- 2.1. Kipsi orgaanilise värvuse alteratsioon: kromaatilised muutused põhjustatuna keemilisest korrosioonist.
- 2.2. Soolad ja mustus kipsi pinnal: soolad atmosfäärist või veest.
- 2.3. Koorik ja väga adhesiivsed deposiidid kipsi pinnal: saast, soolad jne.
- 2.4. Mikroorganismide kolooniad.

3. Irdumine:

- 3.1. Teradena lagunemine.
- 3.2. Tükkidena lagunemine.
- 3.3. Kihtidena lagunemine.

4. Fissuur, deformatsioon.

5. Autentsed ja hilisemad parandused, restaureerimised.

6. Paatina, mono- ja polükroomia korrosioon ning kahjustused.

Väga sagedaseks probleemiks kipsskulptuuride puhul on ka *konstruktsioonivead* – rauast konstruktsioonid kipuvad roostetama, on haprad, ei vasta kuju mõõtmetele – tekib materjalisisene stress ning konstruktsioonid (ja seeläbi kujud) võivad kergesti murduda.

Kui konstruktsiooni tugevdamiseks on kipsvalumi sisse jäetud riie, võib selles olev mustus pärast kipsi puhastamist märja meetodiga (eriti kui tegu on ilma paatinata kipsiga) kergesti pinnale migreeruda (vt. Lisa 4, foto nr. 17).

Sageli tuleb ette ka puuduliku kipsivalutehnika tõttu tekkinud kahjustusi (*kipsivaluvead*) – problemaatilised on kipsi sisse jäänud õhumullid ja –augud (vt. Lisa 4, foto nr. 57).

Kuna kipsis iseenesest sisaldub alati vett, on ta vägagi tundlik igasuguse liigse niiskuse tõusu suhtes – kips on urbne materjal. Kui vesi satub kipsi sisse (reeglina läbi mehhaanilise kahjustuse, sest kriimustatud kohad on haavatavamad), tekib *kipsi korrosioon* – kipsi sees paiknev niiskus uuristab kipsi pinna alla mikrokarste → tekivad nn. karstialad.

Paatina, polü- ja monokroomia korrosiooni võivad põhjustada mehhaanilised või keemilised kahjustused (nt. stukk välitingimustes).

Biokahjustustest ohustavad kipsskulptuure hallitusseened, närilised, välitingimustes ka vetikad ja samblad. Kipsi pealispind võtab kergesti külge saaste, tekib deposiit kipsi pinnal – niiskusega hakkavad seal arenema bakterid.

11. Kipsskulptuuride konserveerimise ja restaureerimise meetodika lühikirjeldus

1. Konserveeriv meetod.

I etapp – Puhastamine.

Kuivpuhastus, märgpuhastus, laser.

Konsolideerimine.

2. Restaureeriv meetod.

II etapp – Staatika kindlustamine.

Sisemiste konstruktsioonide restaureerimine, väljavahetamine, uuendamine.

III etapp – Plastiline rekonstruktsioon.

IV etapp – Retušš ja pinnatöötlus.

3. Reprodutseeriv meetod.

12. Kipsi hoiustamine, kipsskulptuuride preventiivne konserveerimine

Kipsipulber, kui seda hoitakse kuivas keskkonnas, on materjalina suhteliselt stabiilne. Kipsi tuleb hoolikalt niiskuse (nii otsese kui ka õhuniiskuse) eest kaitsta, et kips sellega hügrokoopiliselt ei reageeriks.

Imades õhuniiskust, kaotab kips oma pulbrilise kuju, muutub tükiliseks ning seeläbi kipsvalumite valmistamisel kasutamiskõlbmatuks.

Niiskusele avatud kips hangub tunduvalt kiiremini kui õigesti hoiustatud materjal. Kuigi kipsi toodetakse tavaliselt välisniiskusele suhteliselt vastupidavates pakendites, tuleks – materjali äärmist niiskustundlikkust arvestades – juba avatud pakendi sisu õhukindlatesse (klaas)nõudesse mahutada. See aspekt on eriti oluline juhul, kui kipsi ei kasutata pidevalt, vaid pikema aja vältel.

Kui aga teatud osa kipsist on aga olnud mõõdukalt niiskusele avatud, on võimalik temperatuuri tõstmise kaudu liigne niiskus aurustada ning seeläbi kips skulptuurimaterjalina taas sobivaks muuta.

Ka kipsskulptuurid on õhuniiskuse suhtes ülitundlikud. Kipsskulptuuride sees olev rauast karkass hakkab niiskuse toimele roostetama, paisub ja hakkab kipsi murendama. Kipsesemete pealmine kaitsekiht on eriti õrn, ning kui see saab vigastatud, võtavad need kohad endasse kergesti mustust. Välistingimustes olevad kipsskulptuurid ja kipsist ehitusdetailid kaetakse tavaliselt kas laki või vahaga.

Kipsskulptuure ei tohi pesta, esmast puhastust võib teostada kuiva pintli ja tolmuimeja abil. Samuti ei tohi kipsskulptuure hoida liigse kuumuse käes, sest viimase toimele võivad eralduda veekristallid – sellele järgneb kipsi murenemine. Kipsskulptuure tuleks hoida kuivas, ühtlase temperatuuriga ruumis – soovitatavalt stabiilselt +18°C ning 50% RH juures.

Oluliseks probleemiks on ka kipsskulptuuride transport – kips on suhteliselt õrn materjal, mistõttu mehhaanilised kahjustused on lihtsad tekkima. Eesti Kunstimuuseumi praktikas on transportimisel ennast õigustanud vastavalt kuju mõõtmetele valmistatud puitkastid, mis seest vooderdatakse mullikilega nii, et skulptuur ei liiguks.

13. Praktilise töö kunstiajalooline taust

13.1. August Weizenberg „Aleksander II büst“

August Ludwig Weizenberg sündis 25. märtsil 1837. aastal Võrumaal Erastvere vallas Ritsiku kõrtsipidaja perekonnas. 1858. – 1862. aastani töötas tiserina Erastvere mõisas ja 1862 – 1864 mööblikaunistuste nikerdajana Berliinis. 1863 – 1865 õppis Weizenberg Berliini Kunstiakadeemias skulptuuri, järgnevat kolm aastat oli õpilaseks skulptor A. v. Bocki juures Peterburis. 1869 – 1871 töötas August Weizenberg Tartus, 1871 – 1873 Saksamaal professor Weidemanni ateljees Münchenis. 1873 – 1874 viibis Weizenberg Viinis, 1874 – 1890 töötas vabakunstnikuna Roomas (algul kiviraiujana K. Caueri töökojas, hiljem avas Vene Rooma saadikult saadud toetusega oma ateljee). Siit tegi ta lühiajalisi külaskäike kodumaale ja Peterburi. 1890 – 1914 töötas Weizenberg Peterburis, seejärel kolis Tallinnasse, kus oli aastast 1916 linna kunstivarade hooldaja. Välismaal töötamise ajal käis kunstnik korduvalt Eestis ning pidas kirjavahetust F. R. Kreutzwaldi, M. Veske, J. Hurda ja teiste eesti kultuuriinimestega. 1869. aastast „Vanemuise“ lauluseltsi auliige, 1885. aastal nimetati Peterburi Kunstide Akadeemia vabaliikmeks.

August Weizenbergi näol on tegu eesti rahvusliku skulptuuri rajajaga. Klassitsistliku koolituse saanuna lähtus ta klassitsismi iluideaalidest. Teostes, eriti portreedes, on märgata ka realistliku kunstikäsitluse mõju. Parimad kujud on lüürilise alatooniga ja staatilised. Kompositsioonide tegelased pärinevad kirjandusest, muistendeist ja mütoloogiast, on ka allegoorilisi figuure. Weizenbergi loominguga kõrgaeg oli Roomas 1878 – 1882, siis saavutas ta modelleerimisel ja marmori töötlemisel meisterlikkuse, meelismaterjaliks sai Carrara marmor. Valmisid silmapaistvaimad figuurkompositsioonid, s.h. eesti mütoloogia ainelised *Linda* (marmor 1880, EKM; pronks 1920, Lindamägi, Tallinn), *Vanemuine* (kips 1880, marmor 1886, EKM) muistendiainelised *Koit* ja *Hämarik* (mõlemad mod. 1880 – 1882, marmor 1890, EKM), Piibli-teemalised *Kristus* ja *Barrabas* (mõlemad 1878 – 1880, kips, EKM), ajalooaineline *Agrippina* (mod. 1881, marmor 1889, Vene Muuseum, Peterburg) ning allegoorilised intiimsed lapsekujud *Kevad*, *Suvi*, *Sügis* ja *Talv* (marmor 1881 – 1882 ja 1888, EKM).

Weizenbergi loominguga paremiku kuuluvad ka plastiliselt väljendusrikkad portreed omastest ning kodumaa kultuuriinimestest, suur osa neist on valatud kipsist.

Loonud palju hauamonumente, millest enamik valmis Peterburi-aastail. Weizenberg tegutses ka kirjanduse ja muusika alal – ta lõi näidendeid, jutustusi ja publitsistikat, komponeeris laule.

Weizenbergi teosed kaunistasid 20. sajandi algupoolel Eesti kultuuriasutusi („Vanemuise“ teater, Tallinna Keskraamatukogu) ja koole, olles paljudele eestlastele esimeseks kokkupuuteks kujutava kunstiga. Muidugi esines ta ka rahvusvahelistel näitustel ja sai näiteks 1893. aastal pronksmedali Chicago maailmanäituselt.

August Weizenberg suri 22. novembril 1921. aastal Tallinnas. Valdav osa tema teostest on hoiul Eesti Kunstimuseumi fondis.

Weizenbergi „**Aleksander II büst**“ (vt. Lisa 4, fotod 8-23) on näide tema Peterburi-aegsest portreeloomingust. Elatise teenimise eesmärgil on ta teinud üsna palju portreesid Vene valitsejatest, nende perekonnaliikmetest ja kõrgema seltskonna esindajatest. Oma laadilt on need võrdlemisi trafaretsed, sageli jätavad aumärgid või riietus varju kujutatava isiku. (Paas 1987 : 13)

13.2. Amandus Adamson „Tisler Karl Kreidebergi portree“

Amandus Heinrich Adamson sündis 12. novembril 1855. aastal Paldiski lähedal Uuga-Rätsepal meremehe perekonnas. Õppis 1870 – 1873 Tallinnas tisler Bergi juures, 1873 Peterburis Bollhageni ja Šutovi töökojas ning 1876 – 1879 vabakuulajana Peterburi Kunstide Akadeemias skulptor A. v. Bocki ateljees, saades 1879 akadeemia suure hõbemedali. Oli seejärel Peterburis vabakunstnik (ajuti viibis ka Eestis) ning 1886 – 87 Kunstide Edendamise Seltsi kooli ja 1901 – 1904 Stieglitzi kunsttööstuskooli puunikerduse õppejõud. Sai 1907. aastal Peterburi Kunstide Akadeemialt akadeemiku nimetuse. 1887 – 1891 elas Pariisis, hiljem mitmel korral Itaalias. Paldiskisse asus 1918. aastal.

Adamson on loonud vabaskulptuure ja portreid, töötanud monumentaal- ja dekoratiivplastika alal.

Amandus Adamson on esimesi professionaalseid eesti kujureid. Peterburi Kunstide Akadeemia kasvandikuna järgis uusbarokset realismimõjulist suunda. Loomingus on valdavad mütoloogilised ja allegoorilised kompositsioonid, silma paistavad neist *Koit ja Hämarik* (1895, pirnipuu), *Kalevipoeg ja Sarvik* (1896, vaha, mõlemad EKM) ning *Laeva viimne ohe* (1899 kips, 1901 biskviit, TKM); paljudes teostes ilmneb salongikunsti mõju. Eesti kunstivaramusse kuuluvad realistlikud kalurielukujutised –

näiteks *Muhu kalur* (1892, kips EKM ja TKM). 20. sajandi alguses hakkas Adamson viljelema monumentaalplastikat: *Russalka* (1902, graniit, pronks, Kadriorg, Tallinn), Uputatud Laevade mälestusmärk (1904, graniit, pronks, Sevastopool); mitu paljufiguurilist monumenti jäi kavandijärku. Portreedest on ilmekaim Johann Köleri büst (1911 kips ja pronks), mis asub kunstniku haul. Peterburi-aastail tegi Adamson palju dekoratiivtöid ning Peterburi portselanivabriku tellimusel seitse figuuri biskviitportselanis paljundamiseks. Kodumaale naasnud, jätkas ta allegoorilise teema viljelemist puunikerduses. Adamson on loonud ka palju Vabadussõja monumente, mis hävitati pärast II maailmasõda ja on nüüd taastatud või taastamisel.

Amandus Adamson suri 26. juunil 1929. aastal Paldiskis. Suur osa tema teostest on hoiul Eesti Kunstimuuseumi fondis.

Adamsoni 1875. aastasse dateeritud „**Tisler Karl Kreidebergi portree**“ (kips, EKM; vt. *Lisa 4, fotod 24-29*) on Adamsoni üks esimesi, kui mitte esimene, skulptuuriteos. Enne seda on Adamsonilt teada vaid saarepuust treitud lauajalad. Portree valmimise ajal oli Amandus Adamson kõigest 20-aastane.

Karl Kreideberg oli ehitusmeister ja tisler, kes ehitas Paldiski sadamasilla. Kreideberg suri tiisikusse, olles vaid 32-aastane.

13.3. Hilda Orgussaar „Noore naise büst“

Hilda Orgussart (1889 – 1969) võiks pidada esimeseks professionaalseks eesti rahvusest naisskulptoriks. Ta alustas erialaõpingutega 1913 – 1917 Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi koolis ning 1919 – 1923 õppis edasi Peterburi Kunstide Akadeemias. Vabakunstnikuna modelleeris ta peamiselt loomafiguure ja laste portreid. (Kivimäe 2004 : 4)

„**Noore naise büst**“ (1930, kips, EKM; vt. *Lisa 4, fotod 30-41*) on lihtne, püüdlilikult edasiantud töö.

13.4. Ferdi Sannamees „Eesti partisan“

Ferdi Sannamees „Eesti naispartisan“

Ferdi (Ferdinand) Sannamees sündis 11. novembril 1895. aastal Tartumaal Arula vallas talupoja perekonnas. Töötas 1915 – 1916 Rakveres „Arguse“ fotoäris päevapiltniku ja retušijana. Teenis 1917 Petrogradis tsaariarmees, töötas 1918 – 1920 Eesti kaitseväge mobiliseerituna Tartu sõjavangilaagris. 1918 – 1919 õppis Konrad Mäe

ateljees ja 1919 – 1924 „Pallases“, alguses maali ja graafikat, lõpetas kujurina. 1923. aastal täiendas end Dresdenis skulptor K. Albikeri juures, 1928 ja 1932-1933 Pariisis. Oli 1923 – 1925 „Pallases“ kipsivaluõpetaja, 1925 – 1927 Riigi Kunsttööstuskoolis õppetöökoja juhataja ja õpetaja ning 1928 – 1941 Tallinnas vabakunstnik. 1941 – 1942 töötas Tšuvaššias Tšeboksarõ teatridekoratsioonitöökojas, 1942 – 1944 kunstnikuna Moskvast, 1944 – 1950 oli Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi õppejõud (aastast 1946 professor) ja 1944 – 1945 ka direktor, aastast 1950 taas vabakunstnik. Alates 1922 kunstiühingu „Pallas“ liige, Eesti Kujurite Kutseühingu asutajaid (1939). Osales 1943 Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu asutamises ja oli 1944 – 1945 selle esimees. Eesti NSV teeneline kunstitegelane (1943).

Sannamees on 1920. – 1950. aastate eesti skulptuuri silmapaistvamaid portretiste. Loonud ka figure, monumente (Vabadussõjas langenud õpetajate ja õpilaste mälestussammas Tallinna Reaalkooli juures; A. H. Tammsaare ausammas Albus), hauasambaid. Reljeefkompositsioone, varasemaid naiseportreid ning rütmilist liikumist väljendavaid aktifiguure iseloomustab *art déco* kujunduslaadiga sarnane klassikaliselt puhas, kergelt stiliseeritud vormikäsitus. Järk-järgult figuuride vorm pingestus ja muutus nüansirikkamaks (*Lamav naine*, pronks, 1927 EKM). *Emalapsega* (kips, 1937) kaunistas 1937 Pariisi maailmanäitusel Balti riikide paviljoni. Väikesed figuurid, mõned naise- ja intiimsed lapseportreed moodustavad loomingu tundeküllaseima osa. Jõuliselt ilmekad ja elulised meheportreed toovad selgelt esile modelli karakterit. 1920. aastate portreed jäädvustavad impressionistliku tundlikkusega modelli üldmulje, edaspidised saavutavad ekspressiivsuse kindla plastilise vormi, olulisi näodetaile rõhutava modelleeringu ning lõiketehnikaga. Käsitus on modelli olemuse kohaselt kord rahulik ja peenefaktuuriline, kord hoogsalt lopsakas või sileda- ja puhtavormiline. II maailmasõja ajal viljeles sõja- ja ajalooainelist kompositsiooni (*Eesti partisan*, 1942, kips, EKM). Kogu loomeaja kestel lõi plastilist vormi rõhutavaid akti- ja portreejoonistusi. Kujundanud ajakirjade ja raamatute kaasi.

Materjalidest eelistas Sannamees pronksi, kasutas ka graniiti, puitu, kipsi, marmorit ja keraamilisi materjale.

Kujutanud kunstnikke, näitlejaid, muusikuid, eriti õnnestunult kirjanikke, ka riigitegelasi.

Ferdi Sannamees suri 25. jaanuaril 1963. aastal Tallinnas.

1943. aastal toimus Moskvas näitus Jüriöö ülestõusu kuuesajanda aastapäeva tähistamiseks. See oli omataoline kultuurilooline üritus, sest kunstinäituse korraldamine kindla temaatikaga oli esmakordne eesti kunstis. Johannes Semper hindas oma ülevaatlikus artiklis „Jüriöö kunstinäitus Moskvas“ tunnustavalt seda, et eesti kunstnikud suutsid lühikese ajaga organiseerida nii kompaktse, ühtse temaatikaga näituse ja et nende areng oli märgatav.

Ülaltoodu kehtib ka Ferdi Sannamehe loomingu kohta. Võrreldes Jüriöö näitusel esitatud skulptuure varasemate teostega, võib täheldada mitmeid muutusi. Iseloomulik on figuraalkompositsiooni osatähtsuse tunduv tõus. Tema loomingus omandas nüüd keskse koha rahva võitluse teema, mida skulptor on kehastanud hoogsates dünaamilistes kujudes. Uudne on ka Sannamehe kunstis võitlev hoiak. Sellise laadi väljakujunemist soodustas nõukogude kunstnike töödega tutvumine ja kontakt silmapaistvate skulptoritega.

Vaadeldes II maailmasõja ajal valminud Sannamehe skulptuure, tuleks esmajoones peatuda figuraalkompositsioonidel kui kõige töömahukamal osal tema tolleaegses kunstis. Kahjuks aga raskendab täpsemat analüüsi asjaolu, et neist on säilinud ainult kolm („Eesti partisan“, „Eesti naispartisan“, „Kodumaa kaitseks“).

Sannamehe partisanikujudest ongi suurema mõjuga „**Eesti partisan**“ (1942, kips; EKM – vt. *Lisa 4, fotod 42-43, 46-49*), mis on tagala-aastate ilmekaim skulptuur. Poosis on energiat ja liikumist, ilmes sõjamehelikku karmust. „Eesti partisanis“ räägib kaasa kogu kaju – pea, keha ja käed. „**Eesti naispartisanis**“ (1942, kips; EKM – vt. *Lisa 4, fotod 44-45, 48-49*) aga, mis on samuti poolfiguur, võib pidada väljendusrikkamaks ja õnnestunumaks osaks nägu. Skulptuur, kus on kujutatud närvipinget all olevat inimest, mõjub rohkem portreelise lahenduse kui võitleva tüübina. (Paas 1974 : 55)

13.5. Maire Männik „Mehe pea“

Maire-Helve Männik (1922 – 2003) alustas kunstihariduse omandamist aastatel 1940 – 1941 Tartu naisühingu kutsekooli keraamikaosakonnas ja Martin Saksa skulptuurikursustel, õppis 1942. aastal Tallinna Kujutava ja Rakenduskunsti Koolis Voldemar Melliku juures ning 1942 – 1944 „Pallases“ Anton Starkopfi juures. 1944. aastal asus ta Münchenisse, et õppida sealses Kunstide Akadeemias, ning 1945 saabus põgenikuna Rootsi. Aastatel 1947 – 1952 õppis Männik Stockholmi Kõrgema Rakenduskunsti õhtukursustel skulptuuri ning lõpetas Stockholmi Ülikooli, olles 1949 – 1953 õppinud pedagoogikat, kunstiajalugu ja psühholoogiat. 1950. aastate algul külastas Maire Männik korduvalt Pariisi, kuhu asus lõplikult elama 1953. aastal. 1953 – 1956

täiendas ta end Académie de la Grande Chaumière'is Ossip Zadkine ateljees skulptuuri alal ning 1954 École des Beaux-Arts'is kivist skulptuuri alal. Männik tegutses Pariisis kunstnikuna üle neljakümne aasta. Ta oli Prantsusmaa Skulptorite Liidu ja Rahvusvahelise Medalikunstnike Liidu FIDEM liige. Juba enne Pariisi-perioodi esines ta Rootsis peamiselt portreeskulptuuriga, alustades näitusegevust 1946. aastal eesti ja läti kunsti ühisnäitusel Stockholmi Liljevachsi kunsthallis. Alates 1955 esines ta pidevalt rahvusvahelistel kunstinäitustel Pariisis ja mujal Euroopas. (Kivimäe 2004 : 6)

Maire Männikust on valminud ka film „Maire Männik. 54 Rue du Montparnasse“ (2000, rež. Rein Raamat), mis on muuseumipoolne *hommage* hiljuti lahkunud kunstnikule.

Männiku tööd toodi Pariisist Eestisse 2004. aasta septembris. Aastal 2010 on plaanis Maire Männiku suurem tagasivaateline näitus.

Männiku „**Mehe pea**“ (1950. aastad (?), kips; EKM – vt. *Lisa 4, fotod 50-53*) on hea näide sellest, kuidas kipsiga on võimalik modelleerida.

13.6. Linda Rosin „Stahhaanovlane-keevitaja O. Mägi“

Linda Rosin sündis 20. novembril 1904. aastal Leningradis Lesnois (nüüd Peterburi linnaosa) puusepa perekonnas. Lõpetanud Riigi Kunsttööstuskooli 1927 naiskäsitöö alal, õppis 1928 – 1929 veel raamatuköitmist ja nahatööd ning omandas joonistus- ja käsitööõpetaja kutse. Töötas 1930 – 1939 Rotterdams ja Amsterdams kompvektivabrikus joonistajana. Linda Rosin õppis 1942 – 1944 Tallinna Rakenduskunsti Koolis rakendusskulptuuri ja 1945 – 1948 Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis, kuhu jäi pärast skulptuurieriala lõpetamist ka tööle. Aastast 1960 oli Tallinnas vabakunstnik. Aastast 1948 Kunstnike Liidu liige.

Linda Rosin viljeles Hollandis nahkehistööd, pärast sõda Eestis põhiliselt skulptuuri, eeskätt figuurikompositsiooni ja portreed. 1950. aastate kompositsioonides valdab ajastule omane pateetiline inimesekujutus, hiljem sugeles (muuhulgas Saksa DV 1960.-1970. aastate skulptuuri mõjul) karge tundeline varjund. Portreedele on iseloomulik veidi maneerlik stilisatsioon.

Linda Rosin suri 26. juunil 1981. aastal Tallinnas.

Rosina 1950. aastatel loodud portrees „**Stahhaanovlane-keevitaja O. Mägi**“ (1950. aastad (?), kips; EKM – vt. *Lisa 4, fotod 54-56*) on tunda skulptorile toonasel loomeperioodil omast pateetilisust inimeste kujutamisel.

13.7. Anatoli Omelin „Noormehe pea“

Anatoli Omelin (s. 1933) saabus Eestisse II maailmasõja lõpus. Kaasaegsete mälestuste kohaselt oli ta sündinud nõukogude sõjaväelase perekonnas Leningradis. Aastatel 1952-1958 õppis ERKIs skulptuuri, 1970. aastate esimesel poolel lahkus tagasi Leningradi. Väidetavalt oskas ta väga hästi eesti keelt, Omelini ateljee asus Tallinnas, Koplis. Anatoli Omeliniga suhtles eesti skulptoritest Georgi Markelov, kuid ka nende tutvus oli piiratud ateljeekülaskäikudega.

1962. aastal valminud „**Noormehe pea**“ (Vt. *Lisa 4, fotod 62-65*) kujutab endast ENSV 25. aastapäeva näitusele pühendatud teost, mis eksponeeriti 1965. aastal Tallinna Kunstihoones.

13.8. Ülo Õun „Näitleja (Voldemar Panso)“

Ülo Õun sündis 30. juunil Tartus, töölisperekonnas. 1958 lõpetas Tartu 2. keskkooli, järgnesid matemaatikaõpingud Tartu Ülikoolis, seejärel ERKIs (lõpetas 1966). Töötas 1967-1970 Tallinnas Loodusmuuseumis taksitermistina; aastast 1971 oli vabakunstnik. 1986 sai ENSV teenelise kunstniku tiitli, aastast 1972 Kunstnike Liidu liige.

Ülo Õuna loomingule on iseloomulik tegelikkuse groteskne kujutamine ja värvi kasutamine, mis loovad ootamatus- ja võõristusefekti. Pronksi kasutuselevõtt muutis loomingu tasakaalukamaks. Pronksportreedele on omased jõuline vorm ja vaheldusrikas faktuur, rakendanud ka karikeerimist. Sai 1979 portreede eest K.Raua nimelise preemia. Oma loomakujudes on Õun väljendanud groteskselt linnastunud inimese suhtumist loodusesse. Ülo Õun on loonud ka mitmeid monumente.

1971. aastal valminud „**Näitleja**“ (Vt. *Lisa 4, fotod 57-61*) illustreerib ehedalt Õuna kipsikasutust – tegemist on täis valatud ja koloreeritud groteskse tööga.

13.9. Kiwa „Plastic Surgery: AFTER“ (sarjast „The Kings of Pop“)

Kiwa (Jaanus Kivaste) on sündinud 11. septembril 1975. aastal Tartus. Aastatel 1992 – 1996 õppis Tartu Kunstikoolis skulptuuri, 1996 – 1998 Eesti Kunstiakadeemias (samuti skulptuuri erialal). Alates 2002. aastast õpib Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonnas maali erialal.

1996. aastal valminud „**Plastic Surgery: AFTER**“ (1996, kips; EKM – vt. *Lisa 4, fotod 66-73*) kuulub sarja „The Kings of Pop“. See värvitud kipsportreede seeria pärineb koos Esta Froschi ja Tõnis Aalistega Tartus Obu galeriis korraldatud näituselt „Lollipopi fiktsioon“. Kiwale, nagu eesti neopopi teisele lainele üldse, on omane see, et viited, mis annavad töödele koodi, ei pärine mitte popkunstist, vaid popkultuuris marineeritud argielust – pidudest, bändidest, riietest, poosidest, tarbimisharjumustest.

14. Kokkuvõte

Käesolev bakalaureusetöö analüüsib portreeskulptuuri kui sellist – ühelt poolt materjali (milleks antud juhul on kips), teiselt poolt vormi, mille materjal on omandanud (portreed).

Aitamaks mõista portree olemust ning nägemaks kuju taha/sisse, antakse lõputöös ülevaade ajaloolise portree arenguetappidest Euroopas. Materjali käsitlevas osas analüüsitakse kipsi kui keemilist ühendit, skulptuurimaterjali ja konserveerimis-restaureerimisobjekti.

Bakalaureusetöö praktiline osa hõlmab kümne skulptuuri konserveerimis-restaureerimist. Kujud valiti erinevatest kümnenditest, saamaks ristlõikelist ülevaadet kipsportree arengust ning kipsivalu tehnoloogiast Eestis. Töö juurde kuuluvad lisad, mis sisaldavad skulptuuride kahjustusi kajastavat graafilist dokumentatsiooni, mikrolihvide analüüsi, konserveerimiskaarte ning rikkalikku fotomaterjali.

Läbinud kõik praktilise töö käigus ilmnenud probleemid, võib tekkinud võrdlusmaterjali põhjal öelda, et kipsskulptuuride konserveerimisel-restaureerimisel ei saa lähtuda mingist ühesest mudelist – kasutatud materjal ja tehnoloogia on selleks liialt erinevad, iga konkreetne juhtum vajab eraldi spetsiifilist lähenemist.

Kasutatud allikad:

Bassett, Jane; Fogelman, Peggy. 1997. Looking at European Sculpture. A Guide to Terms. Los Angeles, J.Paul Getty Museum, lk. 43 – 44

Clark, Toby. 1997. Art and Propaganda in the Twentieth Century: the Political Image in the Age of Mass Culture. London, Calmann and King.

Duby, Georges; Daval, Jean-Luc. 2002. Sculpture. From Antiquity to the Present Day. Köln, Taschen, lk. 102 – 924

Gombrich, Ernst. 1998. Kunsti lugu. Tallinn, Avita.

Helme, Sirje. Kangilaski, Jaak. 1999. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn, Kunst.

Kivimäe, Juta. 2004. Eesti esimesi naisskulptoreid. Näituse tekstid ja teoste nimestik. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Kreem, Tiina–Mall. 2005. Suhtekolmnurk originaalid-koopiad-valandid 19. sajandi skulptuurikogus. – Meistriteoste lummus, koopia Eestis 19. sajandil. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum, lk. 32 – 47

Крестовский, И.В. 1949. Монументально-декоративная скульптура. Ленинград-Москва, Искусство.

Lamp, Ene. 2003. Loengu *Diktatuuriühiskonna kunst* konspekt.

Nurk, Tiina. 1955. Amandus Adamson 1855-1929. Juubelinäituse kataloog. Tallinn, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.

Nurk, Tiina. 1959. Amandus Adamson 1855-1929: elu ja looming. Tallinn, Eesti NSV Kunst.

- Одноралов, Николай Васильевич.** 1982. Скульптура и скульптурные материалы. Москва, Изобразительное искусство, lk. 14 – 31
- Paas, Heini.** 1974. Ferdi Sannamees 1895-1963. Tallinn, Kunst.
- Paas, Heini.** 1976. August Weizenberg: tööde kataloog. Tallinn, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.
- Paas, Heini.** 1987. August Weizenberg 1837-1921: 150 aastat sünnist. Tallinn, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.
- Paas, Heini.** 1999. August Weizenberg. Tallinn, Kunst.
- Pikat, Aili.** 1989. Keskkonna mõju kivist ja kipsist kultuuriväärtustele. – Renovatum. Tallinn, Eesti Kultuuriministeeriumi Ennistuskoda „Kanut“.
- Rich, Jack C.** 1947. The Materials and Methods of Sculpture. Toronto, Oxford University Press, Inc., lk. 57 – 89
- Soonpää, Leo.** 1967. Eesti skulptuur: ülevaade eesti skulptuuri arengust möödunud sajandi lõpust tänapäevani. Tallinn, Kunst.
- Tigane, Valli.** 1948. Portreelise loomingu näitus (kataloog). Tallinn, Riiklik Kunstimuuseum.
- Vaga, Voldemar.** 1999. Üldine kunstiajalugu. Tallinn, Koolibri.
- Waga, Alfred.** 1937. Ferdi Sannamees. Tartu, Loodus.
- Kunstileksikon.** 2001. Tallinn, Eesti klassikakirjastus.
- Lafarge Prestia.** 2005. <http://www.lafargeprestia.fr/index.en.html>
- Materjalimaailm.** 2005. <http://www.physic.ut.ee/materjalimaailm/>