

Hilkka Hiio

NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS:
kuidas säilitada mittesäilivat?

Eesti Kunstimuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise
strateegia ning meetod

CONTEMPORARY ART IN THE MUSEUM:
How to Preserve the Ephemeral?

The Preservation Strategy and Methods of the Contemporary
Art Collection of the Art Museum of Estonia

Dissertationes
Academiae Artium
Estoniae

11

Hilka Hiop (1974) on lõpetanud kunstiajaloo bakalaureuseõppe Tartu Ülikoolis ja restaureerimise magistriõppe Eesti Kunstiakadeemias.

2003. aastast töötab ta Eesti Kunstiakadeemia maalikonserveerimise stuudio juhataja ja lektorina; 2006. aastast Eesti Kunstnimeühendi kaasaegse kunsti konservatorina. Ta on töötanud ja täiendanud end mittedisaini ja konserveerimiskeskuses Berliinis, Amsterdamis ja Roomas. Hilka Hiopi peamine uurimiskond on nüüdiskunsti säilitamise meetodika, millele keskendub ka tema doktori-töö. Ta on kureerinud mitmeid konserveerimiseemalisi näitusi, avaldanud artikleid, tegeleud Eesti kirikute ja mõisate siseviimistlusuringutega ning maalingute restaureerimisega.

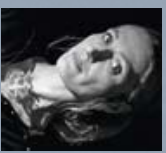
2011. aastal pälvis Hilka Hiop Kultuuriministeeriumi aasta konservatori tiitli ning Eesti Kunstiteadlaste Ühingu aastapreemia.

Hilka Hiop (b. 1974) trained as an art historian at Tartu University and received her MA degree in conservation from the Estonian Academy of Arts.

Since 2003 she has worked as the head of and lecturer in the Studio of Painting Conservation at the Estonian Academy of Arts. Since 2006 she has been responsible for contemporary art conservation at the Art Museum of Estonia. Her additional professional experience includes internships in Berlin, Amsterdam and Rome.

Hilka Hiop's main area of study is the methodology of preserving contemporary art. She has curated several exhibitions on conservation and technical research, and has also published articles on a wide range of subjects.

In 2011 Hilka Hiop received the Award of the Conservator of the Year and the Annual Prize of the Estonian Society of Art Historians.



Hilka Hiop

Nüüdiskunst muuseumis:
kuidas säilitada mitmesäilivalt?

Contemporary Art in the Museum:
How to Preserve the Ephemeral?

Hilkka Hiip

Nüüdiskunst muuseumis:
kuidas säilitada mittesäililivat?

Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu
säilitamise strateegia ning meetod

Contemporary Art in the Museum:
How to Preserve the Ephemeral?

The Preservation Strategy and Methods
of the Contemporary Art Collection of
the Art Museum of Estonia

Doktoriõ6
Doctoral thesis

Eesti Kunstiakadeemia
Kunstkultuuri teaduskond
Muinsuskaitse ja restaureerimise osakond

Eesti Kunstimuuseum
2012

Hilika Hiio

Nüüdiskunst muuseumis: kuidas säilitada mitesäilivart?

Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ning meetod

Contemporary Art in the Museum: How to Preserve the Ephemeral?

The Preservation Strategy and Methods of the Contemporary Art Collection of the Art Museum of Estonia

Doktoriõde / Doctoral thesis

Juhendajad / Supervisors:

Sirje Helme, MA

Anneli Kanda, PhD

Eelrevisseendid / External Reviewers:

Hele Treter, PhD

Kirsti Harva, MSc

Oponent / Opponent:

Hele Treter, PhD

Avalik kaitsmine / Public defence: 14.12.2012

Keeletoimetaja / Copy editor: Ester Kangur

Tõlge inglise keelde / English translation: Peeter Tammitso, Marge Laast

Ingliskeelse teksti toimetaja / English text revised by: Richard Adang

Kujundus / Design: Villu Pihk

Käitlendus / Layout: Tuuli Anle

Fotod / Photos: Hilika Hiio, Erki Kasemets, Raito Kelomets, Villu Pihk, Stanislav Stepakko, Mart Viinus

Trükk / Print: Tallinna Raamatutrükitaja OÜ

© Hilika Hiio, 2012

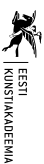
© Eesti Kunstiakademia / Estonian Academy of Arts 2012

© Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia 2012

Väljaandmist on toetanud / With the support of:



ESTONIAN ACADEMY OF ARTS

EESTI
KUNSTIMUUSEUM

EESTI KUNSTIMUUSEUM

Väljaandjad / Published by:

SISSEJUHATUS / INTRODUCTION

1. Lähtekoht	14
2. Eellugu	16
3. Eesmärk	16
4. Ülesehitus	17
5. Näitus	18
6. Terminoloogia	19
7. Rahvusvaheline ja rahvuslik praktika. Historiograafia	21
7.1. Peamised arengusuunad 20. sajandil	21
7.1.1. 1960–1980. aastatel – materjaltehniline/objektilkeskne lähenemine	21
7.1.2. 1980. aastate teisest poolest 1990. aastate teise pooleni – teoreetiline/filosoofiline lähenemine	22
7.1.3. Alates 1997. aastast – metodoloogiline/strateegiline lähenemine	23
7.2. Olulisemad rahvusvahelised projektid ja konverentsid 21. sajandil	25
7.2.1. „Inside Installations”	25
7.2.2. „The Object in Transition”	26
7.2.3. „Practice” ja „Access2CA”	26
7.2.4. Nüüdiskunsti loomematerjalide ja -tehnikatega seotud uurimisprojektid	28
7.3. Nüüdiskunsti kogumise ja säilitamise uuringud Eestis	29
8. Allikad ja metoodika	30
8.1. Allikad – metodoloogia ja strateegia	30
8.2. Allikad – teooria ja filosoofia	30
8.3. Allikad – muuseumi muutunud roll	30
8.4. Allikad – Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu	31
8.5. Metoodika	32
9. INTRODUCTION	
9.1. Starting Point	34
9.2. Objective	34
9.3. Structure	35
9.4. Exhibition	36
9.5. Terminology	36
9.6. Historiography. International and national practice	37
9.6.1. Primary Developmental Trends in the 20 th Century	37
9.6.2. Important International Projects and Conferences in the 21 st Century	38
9.6.3. Research on Collecting and Preserving Contemporary Art in Estonia	39
9.7. Literature, Sources and Methodology	40

ISBN 978-9949-467-31-0 (trükkis)

ISBN 978-9949-467-32-7 (DVD)

ISSN 1736-2261

I OSA / PART I

KOGU LUGU

Kogu lugu. Eesti Kunstimuseumi nüüdiskunsti kogu kujunemise, printsiipide ja hekeolukorra kaardistus	44
1. Kogude tekkelugu	44
2. Kogude struktuur	46
3. Kogumispoliitika	48
4. Nüüdiskunsti kogude haldamisega seotud probleemid kuratori perspektiivist	51
5. Nüüdiskunsti kogude haldamisega seotud probleemid säilitaja perspektiivist	54
6. STORY OF THE COLLECTION	
Outline of the evolution, principles and current situation of the Art Museum of Estonia collection of contemporary art	58
6.1. History of the Origin of the Collections	58
6.2. Structure of the Collections	59
6.3. Collection Policy	60
6.4. Problems associated with managing contemporary art collection from the curator's perspective	61
6.5. Problems associated with managing contemporary art collection from the conservator's perspective	62

II OSA / PART II
JUHTUMID / CASES

Kunst kui produkt versus kunst kui protsess: KUIDAS KOGUDA PROTSESSI?	
Erki Kasemetsa „Jäädvusitus“ (1996) näitel	69
Art as a Product versus Art as a Process: HOW SHOULD A PROCESS BE COLLECTED? Using “Perpetuation” (1996) by ERKI KASEMETS as an example	81
Kineetiline kunst: KAS SÄILITADA TEOS ORIGINALI, KOPIA VÕI RELIKVIAANA?	
Kaarel Kurismaa „Televiisor Avantgard nr 855?” (1981) näitel	91
Kinetic Art: SHOULD A WORK BE PRESERVED AS AN ORIGINAL, A REPLICA OR A RELIC? Using “Television Avant-garde no. 855” (1981) by KAAREL KURISMAA as an example	103
Efemeerne kunst: KUIDAS SÄILITADA MITTESÄILIVAT? Raoul Kurvitz „Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga II–III” (1999) ja „Sus Scrofa I–II” (1996) näitel	113
Ephemeral Art: HOW CAN THE PERISHABLE BE PRESERVED? Using “Secondary Cultures. The Youth and the Middle Age of East European Plains II–III” (1999) and “Sus Scrofa I–II” (1996) by RAOUL KURVITZ as an example	125
Ajas muutuv kunst: KUIDAS KÜLMUTADA AEGA? Mart Viljuse „TM” (1997–2006) näitel	139
Art that Changes over Time: HOW CAN TIME BE FROZEN? Using “TM” (1997–2006) by MART VILJUS as an example	151
Materia versus idee: KUIDAS KONSERVEERIDA MATERJALI, MUUTMATA TEOSE IDEED? Raul Rajangu „Valgel ööl Kadrioru lossis” (1987) näitel	163
Material versus Idea: HOW CAN MATERIAL BE CONSERVED WITHOUT CHANGING THE IDEA OF AN ARTWORK? Using “On a White Night in Kadriorg Palace” (1987) by RAUL RAJANGU as an example	175
Reprodutseeritav kunst: KAS JA KES SAAB TEOST TAASLUUA? Jaan Toomiku „15. mai 1992 – 1. juuni 1992” (1992) näitel	185
Reproducible Art: CAN A WORK OF ART BE RECREATED AND BY WHOM? Using “15 May 1992 – 1 June 1992” (1992) by JAAN TOOMIK as an example	195

III OSA / PART III
METOODIKA

1. Taust	204
2. Konserveatori muutunud roll	206
2.1. Nüüdiskunsti kogumispoliitika: koguja-kogutava konflikt	207
2.2. Nüüdiskunsti kogumis- ja säilitamisstrateegia: koguja-säilitaja konflikt	208
2.3. Nüüdiskunsti konserveerimine: erialasene konflikt	210
3. Dokumenteerimine kui kaasaegse kunsti säilitamise võit	213
3.1. Dokumenteerimine funktsioon	213
3.2. Dokumentatsioon kui ainus teose säilitamise viis	216
3.3. Kestlik dokumenteerimine: informatsiooni struktureerimine, haldus ja arhiveerimine	216
3.3.1. Rahvusvahelised informatsiooni arhiveerimise süsteemid	217
3.3.2. Eesti Kunstimuseumi informatsiooni arhiveerimise süsteem	218
3.4. Säätlik dokumenteerimine: informatsiooni optimeerimine	218
4. Kommunikatsioon teose autoriga	220
4.1. Kunstniku roll konserveerimises	221
4.2. Õiguslikud aspektid	222
4.3. Informatsioon töö autorilt – intervjueerimise meetoodika	224
4.4. Kunstnike intervjueerimine Eesti Kunstimuseumis	226
4.4.1. Intervjuu läbiviimise koht ja kontekst	226
4.4.2. Intervjuu läbiviimise meetod	228
4.4.3. Intervjueeritava valikuprintsiip	230
4.4.4. Intervjuu järeltöötlus ja kontekstualiseerimine	230
4.4.5. Intervjuu ohud	231
5. Nüüdiskunsti kogude säilitamisalane haldusstrateegia	234
RAKENDUSJUHISED	234
6. METHODOLOGY	
6.1. Conservation management strategy for contemporary art collections – GUIDELINES	246
6.2. Documentation as the key to preserving contemporary art	258
6.2.1. The function of documentation	258
6.2.2. Documentation as the only way to preserve the work	258
6.2.3. Economising documentation: optimisation of information	259
6.3. Sustainable documentation: structuring, management and archiving of information	259
6.3.1. International information archiving systems	259
6.3.2. Information archiving system in Art Museum of Estonia	260
6.4. Communication with the author of the work	260

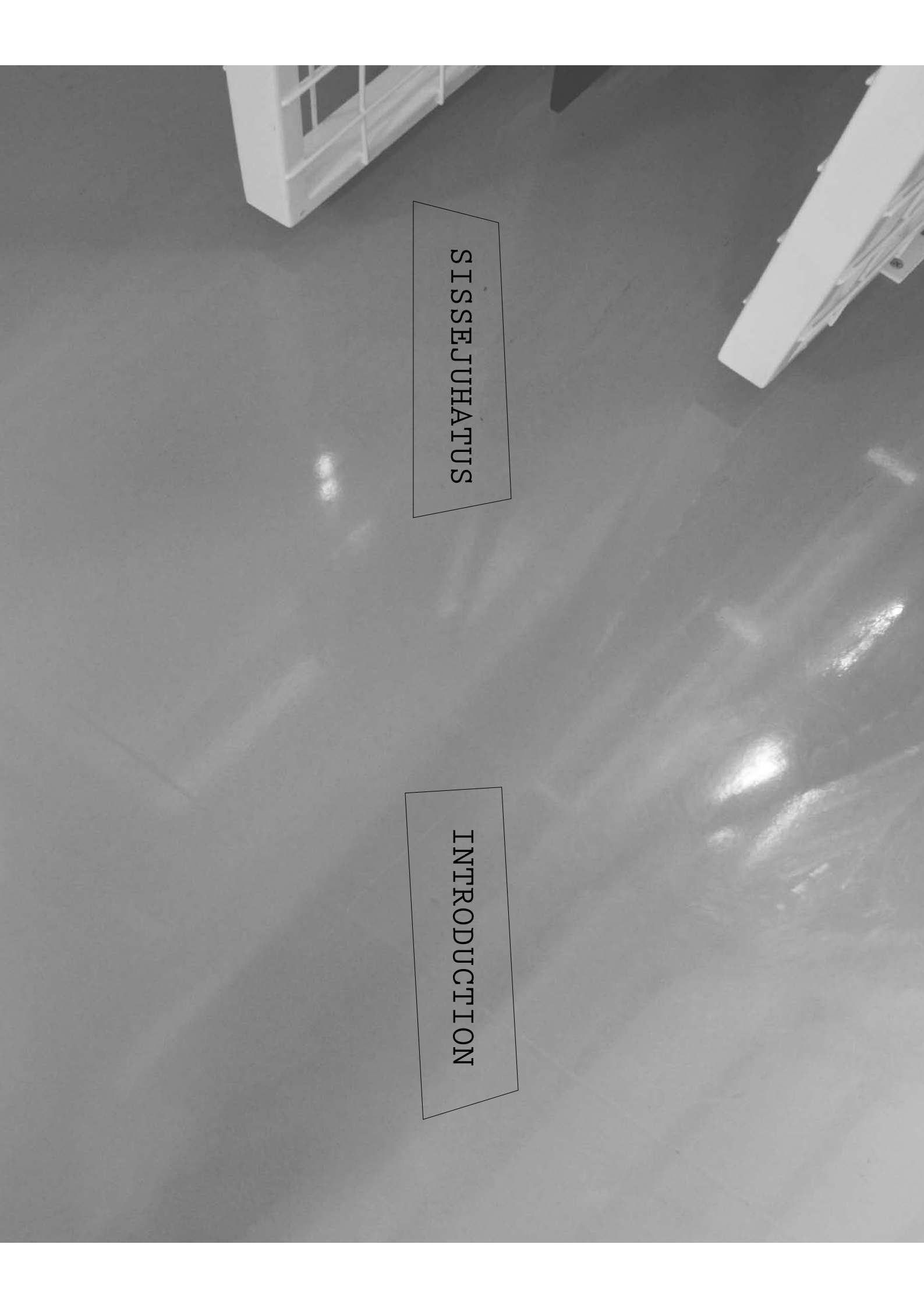
6.4.1. The artist's role in conservation	260
6.4.2. Legal aspects	261
6.4.3. Information from the work's author – interviewing methodology	261
6.4.4. Interviewing of artists at the Art Museum of Estonia	262
KOKKUVÕTE	266
SUMMARY	270
Kirjandus ja internetiallikad	273
Käskkirjalised materjalid	278
Vestlused ja intervjuud	278
Arhiviallikad	279
Filmid	279

*Tänan kõiki isikuid ja institutsioone, kes on toetanud selle töö
valmimist.*

*Elkõige tahaksin tänada töös pikemalt käsitletud teoste autoreid
Erki Kasemetsa, Kaarel Kurismaad, Raoul Kurvitzat, Raul Rajanguit,
Jaan Toomikut ja Mart Vilijust, kes olid lahkelt nõus panustama nii
mõtte kui ka materjaliga.*

*I am grateful to all of the people and institutions that have
supported the completion of this thesis.*

*I would like to express my special gratitude to the authors
whose works have been discussed in the thesis: Erki Kasemets,
Kaarel Kurismaa, Raoul Kurvitz, Raul Rajangu, Jaan Toomik
and Mart Vilijus, who were kindly ready to contribute their ideas
and materials.*



SISSEJUHTATUS

INTRODUCTION

SISSEJUHATUS

1. Lähtekoht

Martin Heideggeri sõnul „nõuab teose-loomine iseendast käsitöist tegemist. Suured kunstnikud hindavad käsitöist oskust kõrgemalt. [...] kreeklased, kes kunstiteostest mõndagi teadsid, kasutasid käsitöö ja kunsti jaoks sedasama sõna ning nimetasid käsitöilist ja kunstnikku sellesama nimega.”¹ 20. sajand nihutas aga drastiliselt kunstiloome piire – traditsioonilises käsitöö ja materjalidega tegelevast valdkonnast liikus raskuse kontseptsioonile, emotsioonile, probleemiootatusle, protsessile ehk teisisõnu kõigele mittekombatavale.² Näidiskunsti materiaalsest teostusest ja objektloomest on sageli saanud mittemateriaalse hetkeväljenduse või eksperiment, küsimus füüsilise artefakti säilivusest on looja jaoks tihsti sekundaarne.

Kui tihelt poolt on kunst ise materiaalsest kaugenenu või neile täiesti uusi tähendusi omistanud, siis teisalt elame ajastul, mis motiveerib ennast üha enam minimeerida ja materiaalsest püüdist kauguda. Mälu ja selle säilitamine on saanud keskselks märksõnadeks, mäluasutused esmasteks rahvusliku, kultuurilise jm identiteedi kandjateks. Musealiseeritakse hulgaliselt ja kõike, sealhulgas ka kaasaegset kunsti.³ Materiaalsest kultuuripärandist on saanud fetiš, mille säilimise eelduseks on igavik. Moodsed säilitamise ja konserveerimise arsenal areneb pöörase kiirusega, peagi on võimalik „mumifitseerida” kõike.

Üldjuhul on kunstiteos kogutav ja säilitatav ikkaagi füüsilise objektina.⁴ Näidiskunsti loomepraktikate elementset, dünaamilist ja dematerialiseerunud iseloomu on aga keeruline sobitada traditsioonilise materiaalsest pärandit talletava muuseumi säilitamissüsteemi ning tekib küsimusi: kuidas konserveerida nüüdiskunsti ebapüsivaid loomemateriale? Kuidas koguda ja säilitada näidiskunsti teoste materiale mõtestatavaid idealisi, kontekstuaalseid, assotsiatiivseid jm tasandeid? Kas muuseumil on õigus koguda teoseid, mille füüsiline kestus on prognoositavalt lühiajaline, või enamgi veel – teose olemus ongi tema materiaalne häbbumine või häving? Kas on võimalik latendada kogumise piire ka mittemateriaalse säilitamisele? Kuhu postitsoonertub selles dilemmas konservator, kelle traditsiooniline professio-naalne ülesanne on autentse ja unikaalse kunstiteose säilitamine? Mis siis ikkagi jääb kaasaegsest pärandist tulevastele põlvkondadele?

Need pealtnäha abstraktsed küsimused moodustavad uurimuse kaudse lähtepunkti: töö otseseks eesmärgiks ei ole siiski süvitsi analüüsida teoreetilisi

probleeme, vaid leida neile konservatori seisukohast ja konkreetse muuseumniku jaoks rakendatavaid lahendusi.

Kunstiloome muutunud vorm on toonud kaasa palju diskussioone kaasaegset kunsti koguvate institutsioonide identiteedist ja toimepõhimõtetest.⁵ Lähtuvalt erialasest positsioonist ei spekulleeri käesolev töö siiski muuseumi kui koguja (sh ka säilitaja) rolli üle.⁶ Töö lähtepunktiks on fakt, et praegu eksisteerib muuseum oma traditsioonilises vormis ja lähtub kolmest keskest tegevusülesandest: „Muuseum **kogub, uurib ja säilitab** inimese ja tema elukeskkonnaga seotud kultuuriväär-tusega asju teatud ainevaldkonnas ning korraldab nende üldsusele vahendamist teaduslikel, hariduslikel ja meelelahutuslikel eesmärkidel.”⁷ Tulvikumuseumi toimemehhanismide dispuudis piirdun Eesti Kunstimuuseumi (EKM) staazika näidiskunsti kuratori Eha Komissarovi nendimisega: „Ma muudagi tülise ei viilista seda võimalust, et *kuskil saijandi päras on olukord seaimaal, et eseme tootmine kaob ära, objektid hakatakse looma selliste vahenditega, et neid probleeme pole. Naudime seda olukorda, et praegu on veel ese olemas ja kogume seda!*”⁸ Kaasaegse kunsti säilitamise teemal sõna võtnud kultuuriteoreetik Arthur Danto võtab selle kokku: „Me ei saa teadvustada oleviku tõde, mida teab vaid tulevik.”⁹

Seega on töö lähtepunktiks muuseum kui artefakti koguv ja säilitav mäluasutus, kus konservatori erialane ülesanne on kogutu säilitamine. Lähtudes aga kogutava muutunud iseloomust, on konservatori roll sellega kohandada ja leida säilitamiseks viise, mis on aksepteeritavad nii koguja kui ka kogutava seisukohalt.

Nii nagu muuseumi identiteedile, ei anna töö hinnanguid ka säilitatavate kunstiteoste sisulisele kvaliteedile. Rahvusvahelises erialadebatis on olnud päeva-korras küsimus, kas muuseum peaks oma kogumispoliitika aluseks võtma materiaalse säilivuse garantiid. Konservatorina eelistan siiski lähutada seisukohast, et sisuliste otsuste eest saab kompetentsel vastutada vaid professionaal (muuseumi kontekstis on selleks peamiselt kuratoritest koosnev otuskomisjon). Säilitaja roll on leida lahendus tulevikku vaatavale säilitamisviisile ja vormile, mis arvestab teose tehnilist, kontekstuaalset ja kontekstuaalset tervikut. Ehk kui kurator otsustab **mida** koguda, siis konservator tegeleb küsimusega **kuidas** koguda. Tšifeerides Leo Lapini: „Kuna ei kunstnikud ega kriitikud tea kuigi hästi kunsti kulgu, sest tulevik ehitab end ise, ei oska meist keegi täna öelda, mis on kunsti pealin inimme. Seega võib nii mõnigi täna ebaoluline töö muutuda homme teedrajavaks või täna tagaplaanile tõrjutud kunstnik olla homme suurkuju.”¹⁰

¹ M. Heidegger, Kunstiteose algupära. Tallinn: Ilmamaa, 2002, lk 58.

² Ravo Kelomies toob oma doktoritöös välja järeldatult tendentsi kunstiteose dematerialiseerumise ja mittemateriaalse kunsta suunas: 1) kunstiobjekti kaotamine ja lahustamine, nagu näeme seda kontseptsuaalses ja tegvus-kunstes; 2) uute kunstimaterjalide kasutuselevõtt, mida võime täheldada alates 1950. aastastest; 3) elektroonilise meedia ning digitehnoloogia kasutuselevõtt alates 1960. aastastest. – R. Kelomies, Postmateriaalsus kunsti. Indeter-ministlik kunstipraktika ja mittemateriaalne kunst. Doktoritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009, lk 16–17.

³ Staatikaandeti andmedel on Eesti muuseumites 2011. aasta seisuga umbes 8,6 miljonit muuseumi – <http://pub.stat.ee/px-web/2001/Database/Sotsiaalne/07/Kultuur/06/Muuseumid/06/Muuseumid.asp> (vaadatud 12.06.2012). Kultuuriministeeriumi haldusalas olevates muuseumites on umbes 3,8 miljonit muuseumi. See arv on siiski ebatäpne, muuseumiliste hulga määramine on Kultuuriministeeriumi muuseumimäluksõnaga kogumisi- ja säilitustöö komisjoni läbisaatete ülesanne. – Vestlus muuseumimäluksõnaga Marju Reismaniga, 08.06.2012. Märkinud autori valduses.

⁴ Siiski on tänapäeva muuseumimaailmas loodud pretsedente koguda kunsti ka ilma artefakti omandamata – vii selle kohta pikemalt eelispöid.

⁵ B. Alshuler, Collecting the New: A Historical Introduction. – Collecting the New: Museums and Contemporary Art. Toim. B. Alshuler. United Kingdom: Princeton University Press, 2005, lk 7–8.

⁶ Sellil teemal on pognusalt peatunud Eha Komissarovi, kelle intervjuud on teleretseeritud ajlpool (vt lk 51–54).

⁷ Muuseumiseadus, paragrahv 3, lõige (4) – <https://www.rigi.ee/akt/121032011020?vaadatud=16.05.2012>.

⁸ Intervjuu E. Komissaroviga 25.04.2012. Intervjuuteerija: H. Hiip. Intervjuu vorm: audiovisuaalne ülevõte (transkribeeritud). Originaal intervjuuteerija valduses. Siin ja edaspidi on suulise teksti istaandid andud kursivis, et eristada need publitsistlikult tekstidest.

⁹ A. C. Danto, Looking at the Future. Looking at the Present as Past. – Mortality, Immortality? The Legacy of 20th-century Art. Toim. M. Angel, Corzo, Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, lk 4. Kaasaegse kunsti säilitamisteenalises konverentsis „Mortality, Immortality? The Legacy of 20th-century Art” ühis võtnusarvõtte õli A. Danto ettekannet.

¹⁰ L. Lapini, Mihlusega kümmeidels kümmeidels. – Dokument ja loovus. Artiklike kogumik 1997–2004. Tallinn: Sirp, 2005, lk 146–147.

Siiski peaks konservatori vaatenuk olema kogumisprotsessi lahutamatu osa, mis moodustab kogumispoliitika sees ja kaasas käiva kogumisstrateegia. Miks ja kuidas see mehhanism toimima peaks, sellele üritatakse käesolevas doktoritöös vastust leida.

2. Eelilugu

Alustasin selle teema uurimist juba kümmeaastat tagasi, toona küll kitsalt teoreetilisest aspektist. 2004. aastal kaitsesin magistritöö¹¹, mis lahkas kahe suuremat teemablokki: filosoofilis-teoreetilisi hinnanguid ja ümberhinnanguid ning rahvusvahelisi arenguid, debatte ja metoodikat.

Nüüdiskunsti säilitamise taustaks on ajaloolise pärandi conserveerimisest- kas välja kujunenud printsibid ja väärtused. Magistritöö esimene plokk analüüsis traditsiooniliste erialaeetiliste kategooriate kohandatavust/nittekohandatavust kaasaegsele kunstile, nagu näiteks autentisuse mõiste, originaali tähendus, ajaloolise väärtuse (ehk paatina) roll jne.

Magistritöö kirjutamise ajal ei olnud ma veel kaasatud rahvusvahelistesse erialadebatidesse, küll aga oli võimalus avaldatud materjalide põhjal saada ja anda põhjalik ülevaade selleks hetkeks nüüdiskunsti conserveerimise maastikul toimunud arengust. Aastatuhande vahetus oli valdkonnas murranguine periood, kus liiguti objektikeskselt materjalitehniliselt lähenemiselt üldistava filosoofilise debati ja sealt edasi metodoloogiliste aluste loomiseni. Magistritöö tulemusena pakkusin välja võimalikud skeemid rahvusvahelise kogemuse rakendamiseks Eesti kontekstis.

3. Eesmärk

Kunnu kunstimuseumi avamisega 2006. aastal loodi Eesti Kunstimuseumi struktuuri kaasaegse kunsti konservatori ametikoht. See andis võimaluse liikuda magistritööga loodud teoreetiliselt baasilt reaalse kollektsiooni ning sealt edasi juba reaalselt rakenduslike meetoditeni Eesti Kunstimuseumi kontekstis. Koostöös nüüdiskunsti kogu juhataja Annika Rätmeega hakkasime rahvusvahelisi eeskujud siinsesse olukorda kohandama.

Seega ei ole doktoritöö eesmärk pakkuda välja immovaatilisi tehnilisi ja teoreetilisi lahendusi rahvusvahelises plaanis, vaid kajastada seni tehtud tööd ja luua selle kogemuse baasilt strateegilised põhilised rahvusliku nüüdiskunsti säilitamisele. Olles viimase kümmeaasta jooksul kaasatud rahvusvahelises uurimisprotsessidesse, võinud nii kuulaja kui ka esinjana osa suurematel konverentsidel ja projektidel ning jälgimud selles valdas maahans toimuvat, olen töö eesmärgiks seadnud ehitada kogetu najal üles Eesti Kunstimuseumi kui keske nüüdiskunsti koguva institutsiooni lähtealused nüüdiskunsti säilitamiseks haldamiseks. Töö tulemused on rakendatavad ka teistes Eesti riiklikes või eravalduses

olevates nüüdiskunsti kollektsioonides, näiteks Tartu Kunstimuseumi, Tallinna Kunstihoone, Matti Miiluse, Jaan Manniski jt kogudes.

Nüüdiskunsti kogumise ja säilitamise keskseltaks märksõnadeks on **informatsioon** ja **dokumentatsioon**. Siinses olukorras, kus kohati puudub isegi minimaalne teoseid puudutav teave, ei ole põhjust aluseks võtta väga lennukat kaasaegset infoholograafi lähtuvat rahvusvahelist metoodikat, vaid seada sisse säästlikud ja jätkusuutlikud alused kaasaegse kunsti kogumiseks ja säilitamiseks.

Töö ei käsitle ühtki spetsiifilist nüüdiskunsti loomeks kasutatud materjali tehnilist analüüsi (koostis, vananemine, säilitamine jms). Tehniline aspekt on säilitamise juures vaieldamatult väga oluline, pidades eriti silmas nüüdiskunsti loomes kasutatud efemeerseid vahendeid, sh orgaanilisi materjale, süntetikat, meediakunsti kiirestihärvraid kandjaid jne. Et täita tehnilise teabe puudumise ilnka Eesti Kunstimuseumis, on spetsiifiliste materjalide säilitamisvõimalustega oma uurimistöodes tegelema hakanud mitmed Eesti Kunstakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakonna tudengid.¹²

Tööst on välja jäetud videokunsti ja laiemalt digitaalse meedia säilitamise analüüs, mis moodustab eraldiseisva ja väga mahuka uurimistema. Mitmed suuremad nüüdiskunsti muuseumid ja digitaalse pärandiga tegelevad mäluasutused on teemat põhjalikult käsitleanud ning see on ka EKMI kontekstis muutunud äärmiselt akuutseks. Sellelto tu EKMI nüüdiskunsti kogu juhataja Annika Rätm spetsialiseerunud digitaalpärandi säilitamise uuringutele.¹³

4. Ülesehitus

Praktilise suunitlusega uurimusena kajastab töö sisu ja struktuur kuue aasta jooksul tehtud tööd Eesti Kunstimuseumi kaasaegse kunsti konservatorina.

Töö sissejuhatavas osas antakse ülevaade kaasaegse kunsti säilitamise ja conserveerimise teema rahvusvahelistest arengutest, rõhassetusega viimasel kümnendil toimunud – sellist koortu välja eraldiseisva distsipliini formeerumine väga aktiivse kogukondliku informatsioonivahetuse võrgustiku ning debati najal.

Töö esimeses, probleemipüstituse osas, vaadeldakse uuritava objekti – EKMI nüüdiskunsti kogu – tekkelugu, kogumisprintsipi ja olukorda nii institutsionaalset struktuurist kui ka eri osapoolte (kogu ja säilitaja) vaatevinklist lähtuvalt. See ei ole esitatud kriitilise analüüsija, vaid võimalikult neutraalse vaateja positsioonilt. Peatuki ülesanne on kirjeldada olukorda, millest alustasin erialast tööd kollektsiooniga. Kuna kogude teke ja semine haldus on olnud väga persoonlikeks, on taustaloomeks kasutatud informatsioon seotud selle taga olevate inimeste subjektivise nägemuse ja mäluaga. Sellele sekundeerivad isikliku töökogemuse baasilt tekkinud kaasaegse kunsti säilitamisalase haldusega seotud probleemitõstatused.

¹² M. Lippus, Soome papp, Tootmine, Kasutus maallahisena, restaureerimine, Bakalauurusetöö, Juhendaja H. Hiip, Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2007; H. Völbner, Videokunsti säilitamise probleemid, Kursusetöö, Juhendajad A. Rätim, H. Hiip, Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2011; valimisel magistritöö: K. Paulkin, Suuremõõmaliste paberilisel kunstiteoste conserveerimine Andrus Kasemaa triipühikoni „Vitsidid“ näitel, Juhendajad M. Pajupuu, H. Hiip.

¹¹ H. Hiip, Kaasaegse kunsti conserveerimise teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohti Eesti näitel, Magistritöö, Juhendaja J. Maiste, Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise teaduskond, 2004. Kasikirja EKMA rahmatuokogu.

¹³ 2012–2013 jäähb Annika Rätim magistritöoprogrammi „Heritage Studies: Preservation and Presentation of the Moving Image“ Amsterdami Ülikoolis.

Kui uurimuse esimene osa sõnastab probleemi, siis töö teise osa ülesanne on selle illustreerimine konkreetsete kogusse kuuluvate muuseumide näitel. Valitud on kauss teost, mille näjal on lahatud teatud tahku nüüdiskunsti säilitamisel. Näiteobjektide eesmärk ei ole niivõrd konkreetsete tööde analüüs, vaid selle kaudu laiemate nüüdiskunsti säilitamisega kaasneva dilemmade avamine ja võimalike lahenduskeemide näitamine.

Töö kolmandas osas on välja pakutud metoodilised ja strateegilised põhilahused nüüdiskunsti säilitamiseks Eesti Kunstimuuseumis, mis lähtuvad ühelt poolt rahvusvahelisest kogemusest, teiselt poolt aga institutsiooni reaalsetest vajadustest ning konkreetsete teoste säilitamisel tekkinud küsimustest. Põhjalikumalt on lahatud erialaseid võtmeküsimusi: kogumispoliitikat ja -strateegiat ning konservatoripositsiooni selles, kogutavate ja säilitatavate teoste dokumenteerimismetoodikast ning teose autori rolli säilitamisprotsessis. Selle põhjal on koostatud kogude halduse raamdokument, mis sõnastab teoste säilitamisega seotud strateegilised alused.

Doktoritöö on varustatud ingliskeelse tõlkega, mille maht on ositi erinev. Täiendlikena on esitatud töö teime, probleemi illustreeriva osa ning kolmandat osa koondav raamdokument „Nüüdiskunsti kogude säilitamisalane haldusstrateegia-rakendusjuhised“. Teistel osadel on ingliskeelsed lühikokkuvõtted. Ülesehitusliku selguse huvides on ingliskeelsed tõlked paigutatud vastava töö osa või konkreetse juhtumini lõppu.

5. Näitus

Doktoritööd saadab näitus, mille eesmärk on illustreerida nüüdiskunsti kogumisega seotud dilemmasid. Näitusel eksponeeritud teosed kattuavad doktoritöö teises osas analüüsitud näiteobjektidega ja on mõeldud interaktiivselt suhestuma ekspositsiooniga: ihelt poolt toimib näitus publikatsiooni illustreerisioonina, teisalt laendavad näitusmaterjalid avaldatud teksti sõnumit.

Konserveerimiseriala avamine laiemale publikule on saanud muuseumite näitusepoliitika igapäevaseks osaks. Ka Eestis on viimastel aastatel korraldatud mitmeid ajaloolisele pärandile tuginevaid temaatilisi näitusi¹⁴, mida on saanud suhteliselt suur publikumenu. Pilgubelt muuseumi tagatubades toimuvale on vaieldamatult atraktiivne ning vaataja jaoks visuaalkultuuri uusi dimensioone avav. Lisaks publikumagnetit rollile on avalikkusele suunatud erialasel tööil ka sisuline tähendus, mille eesmärk on juhtida vaataja ajalugu, pärandit ja muinsuskaitset väärtustama. Nüüdiskunsti säilitamise tagatubade avamine on aga märkka immovaatilise tegevus – sellele on hakatud tähelepanu pöörama alles viimaste aastate jooksul.¹⁵ Euroopa muuseumites on korraldatud kaks temaatilist näitust¹⁶ (mõlemad 2010.–2011. aastal) ja 2011. aastal toodetud laiemale avalikkusele suunatud

dokumentaalfilm installatsioonide säilitamisest.¹⁷ Ka antud uurimusega seotud näituseprojekti eesmärk on ühelt poolt näidata laiemale ringile nüüdiskunsti säilitamisega seotud äärmiselt põnevat taustainformatsiooni (kunstnike loomeprotsess, intervjuud, teoste installimine jms), teisalt aga ärgitada inrigrerivale diskussioonile, mis võiks olla mitte ainult erialaspetsialistide, vaid ka laiemana ringi huviohviidi.

6. Terminoloogia

Yäga diskuteeritavad terminid „kaasaegne kunst“ ja „nüüdiskunst“ on antud töö kontekstis piiritletud mitte ajaliselt, vaid tehniliselt – silmas on peetud ebatraditsioonilisest meediumist lähtuvaid eksperimentaalseid nüüdiskunsti teoseid, mille säilitamisprintsibid erinevad traditsioonilisest kunstist. Tegelikult on ka selline piiritus ebamäärane, juba Teise maailmasõja eelsest kasutatav kunstiloomeks erandlike maalialuseid, nagu näiteks vineer ja marmorit ehk puitkandplaati.¹⁸ Siiski oli toonane mittekonventsionaalne materjalivalik pigem juhuslikku kui kontseptuaalset laadi. Teadlik kunstivälise materjalide kasutamise buum saabus Eesti kunstipiiri 1960. aastate teisel poolel seoses ANKI, SÕUPi ja Visarie pölvkonna noorte kunstnike leiubjektide sisaldavate assamblažide ja kollaažidega ning 1960. aastate lõpust kinetiilisele kunstile iseloomulikele elektroonika, mehhanika, valguse ja liikumisega. Seal edasi tulid juba 1970. aastate „kuldsete seismekümnendate“ eksperimenteeriv (maali)kunst, 1980. aastate teise poole installatsioonid, *performaivid*, 1990. aastate alguse videokunst ning elektrooniline meediakunst jne.¹⁹

Antud töö kontekstis on mõistest „kaasaegne kunst“ ja „nüüdiskunst“ kasutatud sünonüümidena. Lähtuvalt erialasest positsioonist ei sekku käesolev töö erialaringkondades palju diskussiooni tekitanud mõistekasutusse ja lähtub Eesti Kunstimuuseumi hektesituatsioonist, kus terminid on sünonüümidena paralleelkasutatud. Siiski on väitekirja kontekstis elistatud mõistet „nüüdiskunst“, kuna alates 2011. aastal vastu võetud otsusest on „kaasaegse kunsti kogu“ ümber nimetatud iseseisvaks „nüüdiskunsti koguks“, sest muuseumil oli vaja ajaliselt eristada 1990. aastatest alates tekkinud uut kunstidiskussust (vt selle kohta lähemalt lk 47).²⁰

Mõiste „säilitamine“ all peetakse silmas nii passiivset kui ka aktiivset tegevust, st kõiki teose säilimisega seotud protsesse alates kogumisest ja säilitamisest kuni aktiivse füüsilise konserveerimiseni. Ka kuratori ja konservatori või säilitaja mõistet on töös läbivalt kasutatud elikõige kunstiteose säilitamisprotsessi eri aspektide kirjeldamiseks. Reaalses muuseumistruktuuris on nende vahel terve

¹⁴ Näitus ja dokumentaalfilm „Sinson ja Dehija. Itaalia maali lugu“ Mikkel muuseumis 12.11.2010–30.04.2011; näitus ja koduleht „Bosch ja Bruegel. Ühe maali nelj jälgel“ Kadrioru kunstimuuseumis 21.10.2011–04.03.2012; avaliku restorierimise näitus „Maikahvi uned rõivad“ Eesti Ajaloomuuseumis 22.03.2012–10.05.2012. Kõigi nende näituste kureerimisega olen seotud olnud.

¹⁵ 2009.–2011. aastatel läbi viidud rahvusvaheline nüüdiskunsti säilitamisestamine projekt „Access2CA“ (Access to Contemporary Art Conservation) oli suunatud just avatuse küsimustele – vt lähemalt lk 26–27.

¹⁶ Gerit kaasaegse kunsti muuseumis (S.M.A.K.) näitus „Inside Installation“, 05.06.2010–27.03.2011 ja Kröller-Müllerit kaasaegse kunsti muuseumis „Ten project Cornelius Rogge“, alates 11.02.2011.

¹⁷ Installation Art: Who Care?, 2011. Director Maarten Tromp; interviews Tracy Metz, photography Mick van Dantzig, Roel van 't Hof; sound Leo Franssen, Charles Kersten, Willem de Wisp; editor Bart van den Broek; music thedehlers; producer Michiel Hogenboom; realisation Paulien 't Horn (SBM/K). Filmi kestvus 25 minutit. Filmi saab vaadata: <http://www.vimeo.com/24535819>

¹⁸ S. Helme, J. Kanglaski, Lähike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999; M. Lippus, Soome papp, lk 18.

¹⁹ V. S. Helme, J. Kanglaski, Lähike eesti kunsti ajalugu. Margisviitõdes olen kunstivälisest ja eksperimenditeerivate loomematerjalide kasutuse ajalugu eesti kunsti ning sellise materjalidest lähtuva jaotuse piiride äärmusliku pikema kirjutanud, vt H. Hiiop, Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohti Eesti näitel, lk 11–18.

²⁰ Kõik kogu nimetuse muutmisega kannab ka koguhoidja tiitlit „nüüdiskunsti kogu juhataja“, seeravast muüdiskunstiiga tegelev konservatori ametinimi on endiselt „kaasaegse kunsti konservator“.

rida eri töötõlkude eest vastutavaid spetsialiste, näiteks peavarahoidjia, koguhoidjia, registrator jne. „Säilitaja/säilitamise” all peetakse üldjuhul silmas laiemalt muuseumistruktuuri seda üksust, mis tegeleb teoste säilimisega. Ka „konservatorii/konserveerimise” all on enamasti mõeldud laiemat säilitusalasat tegevust.²¹ „Kurator” võib sevasitu kokku kõik need muuseumispetsialistid, kelle tööks on kogude ja kunsti toimuva tutvustamine laiemale publikule. Ehk siis üks pool on muuseumiüksus, mis vastutab institutsiooni sissepoole suunatud tegevuse eest ja teine, mis katab välja poole suunatud tegevuste ringi.

7. Rahvusvaheline ja rahvuslik praktika. Historiograafia

7.1. Peamised arengusuunad 20. sajandil

Kaasaegse kunsti säilitamisalases diskussioonis ja praktikas eristub kolm perioodi, mida võib käsitleda ka kolme metodoloogilise lähenemisviisina: objekti-/materjalikeskne lähenemine; teoreetiline/filosoofiline lähenemine ja metodoloogiline/strateegiline lähenemine.²²

7.1.1. 1960.–1980. aastatel – materjalitehniline/

objektikeskne lähenemine

Kaasaegse kunsti säilitamise teemale hakati aktiivsemalt rääkima pöörana 1960. aastatel, mil probleem e käsitleti eelkõige konserveerimisest aspektist. Keskselt küsimusepüstituseks oli teoste ebatraditsiooniliste koostismaterjalide konserveerimine ehk küsimus: **kuidas** säilitada. Tekkis arusaam elavatel autoritel saadava informatsiooni koondamise vajadusest.

Alates 1960. aastatest oli kaasaegse kunsti säilitamisestimalise küsimuste tõstatajaiks Saksamaa, eelkõige Heinz Althöferi isikus, kes oli üks kaasaegse kunsti restaureerimise varase perioodi juhtfiguure. Tema esimesed temaatilised publikatsioonid ilmusid juba varastel 1960. aastatel.²³

1976. aastal asutati Althöferi eestvedamisel Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf – Euroopa esimene restaureerimisinstituut, mis keskendus 19.–20. sajandi kunstile.²⁴ Althöferi algatusel korraldati 1977. aastal üks esimesi suuremaid moodsa kunsti konserveerimisprobleemidega tegelevaid rahvusvahelisi sümposioone „Restauration moderner Kunst. Das Düsseldorf Symposion”²⁵, mis koondas spetsialiste kaheksast Euroopa riigist.²⁶

Teise märgilise ettevõtmisena kaasaegse kunsti restaureerimise ajaloos võib käsitleda Wiesbadeni muuseumi konservatori Erich Gantzer-Castrillo 1979. aastal publitseeritud „andmepanka”²⁷ kunstnike intervjuudest, mis oli omamoodi INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art) projekti „Artists’ Archives” ideeline eelkäija. Andmete kogumine sai alguse 1968. aastal toimunud näitusest „Kunst und Kunststoff” Wiesbadeni muuseumis, mille fookuses oli materjalide muutunud roll kunstis. Restauratoritele selgeks saanud info puudus kunstnike kasutatud materjalidest leidis näitusele väljundi: konservator Erich Gantzer-Castrillo algatusel hakati autoritelt koguma sellelaadset informatsiooni ja

²² Olen sellest pikemat kirjutanud magistritöös. Siinkohal esitlen ajalukku vaatava poolt vaid kokkuvõtliku arenguarvajoona ning keskendun viimase dekadil debattidele ning tegevustele. Vt H. Hittop, Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilis ja meetoodilisi lähenemisi Eesti näitel, lk 42–49.

²³ Näiteks: H. Althöfer, Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst. – Das Kunstwerk 1960, osa 14, vih 5–6, lk 51–59.

²⁴ W. Stebber, Technische Auskünfte von Künstlern. Fragen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und Kunsttechnologien in Bezug auf die Probleme der Materialerhaltung in der Zeitgenössische Kunst. – Maltechnik/Restauro 1985, nr 1, lk 20.

²⁵ H. Althöfer, Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorf-Symposion. Düsseldorf, 1977. – Maltechnik/Restauro 1977, nr 3, lk 115–117.

²⁶ Samas, lk 117.

²⁷ E. Gantzer-Castrillo, Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien Zeitgenössischer Künstler. Osa 1, Wiesbaden: Museum Wiesbaden Hatkein Art, 1979.

²¹ Töö sisust selgub, et kaasaegse kunsti säilitamisalases tegevuses on erinevate dissipliinide tegevusvaldkonnad hajanud, üksnes väga tihed erialadevaheline koostöö annab jätkusuutlikku tulemust. See tõttu on töös teadlikult välditud ametinimetuste kasutamist.

138 saksa kultuuriruumi kuuluva kunstmiku täidetud ankeetid avaldati raamatuna. Siin leidis esmakordselt väljundi vajadus täita kaasaegse kunsti konservatoritele vajalikud infolüngad otsesuhltuses kunstnikega.

Esimene tõeline andmepanga, mis sisaldas 442 individuaalse objekti vaatlus- ja analüüsitulumused, löid 1978–1983. aastatel Düsseldorfis Restaureerimiskeskuses Heinz Althöfer ja Hilfrud Schinzel. Info salvestati digitaalselt 1982–1983. aastal (pole konverteeritud) ja tulenumised publitseeriti 1985. aastal ilmunud raamatus „Restauration moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik“.²⁸ Tegemist on restaureerimisuuringu teetoloogias immovatlise nähtusega, kus teostest enestest ja kunstnikelt saadud informatsioon esitati süstematiseeritud digitaalse andmepangana stiilituumuste, tehniliste isearasuste, materjalikasutuse ning iseloomulike kahjustuste kaupa.²⁹ Andmed puudutasid vaid teoste tehnilist, mitte ideoloogilist ja ikonoloogilist külge. Sellele lisati videokommentatsioon kunstnikest nende töö juures ateljees.

Kõik 1970.–1980. aastatel ellu viidud projektid näitavad, et oli tekkinud andmete koondamise ja salvestamise vajadus, mis täidaks infolüngad kaasaegse kunsti konserveerimises. Toonane prioriteet oli väga selgelt materjalide ning materjali kahjustustest tekkinud probleemide keskne.

7.1.2. 1980. aastate teisest pooltest 1990. aastate teise pooleni – teoreetiline/filosoofiline lähenemine
Kaasaegse kunsti säilitamisdébat raskuseks nihkus tehniliselt ja objektskelselt probleemipüstitusele teoreetilise-filosoofilisele diskussioonile ning keskseks küsimuseks tõusis **miks ja kas** säilitada.

Uue lähenemise verstaapostiks sai üks palju diskussiooni tekitanud juhtum – Barnett Newmani töö „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III?“ (Stedelijik Museum, Amsterdam) skandaalne restaureerimise lugu. See tekitas poleemika mitte üksnes professionaalide ringis, vaid jõudis ka laiemale avalikkuseni. Südamus ise algas 1986. aasta 21. märtsil ühe järjekordse kunstitünnaku looga – protestiks abstraktse kunsti vastu lõiguti maal ribadeks.³⁰

Teose restaureerimise usaldati Newmani lese soovitusel Ameerika vabakutselise restauratori Daniel Goldreyeri hooleks, kes oli kunstniku elualajal olnud tema n-ö „ihurestaurator“ ja kellele kunstnik oli volitanud 1969. aastal kõigi oma tööde restaureerimise.³¹ Pikemat peatumata viis aastat kestnud restaureerimisprotsessi keemilisel saagal on siinkohal oluline tõsiasi, et teos

²⁸ H. Althöfer, H. Schinzel, Restauration moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik. München: Georg D. W. Callwey, 1985.

²⁹ H. Schinzel, Touching Vision. Essays on restoration theory and the perception of art. Brussels: VUB Brussels University Press, 2004, lk 10.

³⁰ Tänuetundis oli 4 horisontaalset ja 4 vertikaalset lõhet kokku 15 meetrit kahjustusi. Restaureerimise aspektist sai määravaks asjaolu, et lõhed täitsasid teose keskosa monokroomse punase silda punna, mille taastamine oli väga keeruline. Sel põhjal oli teose ühe konserveerimisvõimalusena arutluse all ka töö asendamine koopiaga ja originaali säilitamine kahjustustega – Y. Hummel, „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III?“, B. Newman – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1992, kd 6, vln 2, lk 215.

³¹ Samas, lk 220.

naasis Stedelijik Museumi täies ulatuses kirikuivava alküüdvärviga³² üle värvitult.³³ Uudis äratas ennenägematu meediaskandaali kaasaegse kunsti konserveerimise probleemidest, eetikast, kunstipoliitikast, -juriidikast jne.

Seoses selle sündmusega tõstatati väga terav ja vastuoluline küsimus: kellele kuulub kaasaegne kunst ning kes vastutab kaasaegse kunsti säilimise eest? Kelle ees õigupoolest vastutab konservator? Kas kunstniku või teose? Ja lõpuks – kui palju saab usaldada kunstniku ühel hetkel tehtud otsust või öeldud sõnu?

Sellest sai alguse laiem teoreetiline debatt kaasaegse kunsti säilitamise eetikast ja filosoofiast, mis pöördis 1998. aastal Getty Konserveerimisinstituudis toimunud konverentsiga „Mortality Immortality: The Legacy of 20th-Century Art“. Konverents koondas konservatorite kõrval kunstnikud (nt Tony Cragg, Bill Viola j), filosoofid (nt Arthur Danto), kuratorid, muuseumide direktorid, kunstikollektsionäärid jt teemaga seotud asjatundjad ning ettekannete kogumikust sündis seniajani üks kaasaegse kunsti konserveerimise võtmeteoseid.³⁴

Konverents fookuserus kaasaegse kunsti konserveerimisega seotud teoreetilistele küsimustele:

- Kes otsustab, mis peab säilima meie aja kultuuripärandist tulevastele põlvkondadele ja mille põhjal seda tehakse?
 - Kuidas konserveerida efemeerseid objekte või mööduvaid sündmusi?
 - Mis sätestab nüüdiskunsti säilitamise?
 - Kas kunstijobekte peaks hoolikalt dokumenteerima, stabiliseerima või restaureerima?
 - Kuidas tõlgendada nüüdiskunsti kontekstis traditsioonilisi konserveerimiseetilisi väärtuskategooriaid, nagu autentsus, ajaloolisus, patina jms?
 - Kes on lõpuks vastutav kunstiteoste säilivuse eest, kas autor või omanik?³⁵
- Kõik need on küsimused, millel linselt puudub ühene vastus, kuid mille tõstatamine ja diskussioonita pole mõeldav kaasaegse kunsti konserveerimisele ühsete aluste loomine.

7.1.3. Alates 1997. aastast – metodoloogiline/strateegiline lähenemine

Sümboolselt võib perioodi alustada 1997. aastal toimunud retoorilise pealkirjaga konverentsi „Modern Art: Who Cares?“. Tegelikult algatati idee juba 1995. aastal käivitatud projektiga „The Foundation for the Conservation of Modern Art“ (SBMK)³⁶, kuhu kaasati Hollandi kaasaegse kunsti muuseumid ja säilitamisega seotud spetsialistid – kuratorid, konservatorid, konserveerimisteadlased, kultuuriteadlased.³⁷ Projekti raames loodi konserveerimiskonseptsioon kümnele

³² Seda majapidamisvärviks toodetud värvi on võimalik eemaldada üksnes väga tugevate originaali kahjustavate lahustitega.

³³ C. Forde, „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III? – International Journal of Cultural Property 1994, kd 3, nr 1, lk 84.

³⁴ Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art. Toim. M. Angel Corzo, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.

³⁵ B. Muniz, Foreword. – Mortality Immortality, lk VII.

³⁶ SBMK – De Stichting Behoud Moderne Kunst (http://www.sbmknl/about_sbmknlang=nl).

³⁷ Y. Hummel, „The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies. – Mortality Immortality, lk 172.

näiteobjektile Hollandi kogudest ja need said ka konverentsil toimunud dispuudi lähtepunktiks. Üritusel osales 450 erialaspetsialisti üle maailma³⁸ ning selle tulemused publikseeriti 1999. aastal ilmunud kogumikus „Modern Art: Who Cares?“³⁹

Sellega sai moodsa kunsti säilitamine uue, teadusliku lähenemise, millega pandi alus dissipliini metoodikale ja strateegiale, mis koondab nii objektikeskse tehnilise aspekti kui ka teoreetilise diskussiooni. Projekti tulemusena töötati välja nüüdiskunsti konserveerimise mudelid, mis annavad suunised iga individuaalse objekti säilitamise- ja konserveerimisotsuse tegemiseks:

1. seisundi registreerimise mudel (*condition-registration model*)
2. andmete registreerimise mudel (*data-registration model*)
3. otsustamudemudel (*decision-making model*).⁴⁰

Konverentsi käigus sai teravalt selgeks, et kaasaegse kunstiga seotud probleemidering on sedavõrd lai ja ühendab nii võrd palju erinevaid dissipliine, et nende lahendamine institutsionaalsel või rahvuslikul tasandil on mõeldamatu. Kaasaegses globaliseerunud maailmas on nüüdiskunsti säilitamise debati mõte üksnes rahvusvahelises mastabis ning tulemused peavad olema rahvusvaheliselt aktsepteeritud ja kättesaadavad.⁴¹ Selle nendingu toel astuti järgmine teedrajav samm, mis viis tänaseni juhtiva nüüdiskunsti säilitamislaseid tegevusi koondava ja koordineeriva rahvusvahelise võrgustiku loomiseni. 1999. aastal moodustasid 11 kaasaegse kunstiga tegelevat institutsiooni nn INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art).⁴²

INCCA näol on tegemist erialaspetsialiste koondava võrgustikuga, mille eesmärk on thwelt poolt rahvusvaheliste projektipõhiste tegevuste koordineerimine ning teiselt poolt nüüdiskunsti konserveerimisele vajaliku informatsiooni koondamine kesksesse andmebaasi.⁴³

Järgneva kümmeaasta jooksul toimunud mahukamad projektid, seminariid, konverentsid ja publikatsioonid on suurelt jaolt välja kasvanud INCCAs. Praegusks on INCCA oma struktuuri määratavalt laiendanud, luues regioon- ning teemapõhiseid töögrupe; INCCA erialaspetsialistidele ning liikmesinstitutsioonidele mõeldud püritatud ligipääsuga andmebaas koondab mujetavaldava koguse dokumentatsioonimaterjale, mis tagab operatiivse rahvusvahelise infovahetuse.⁴⁴ INCCA-l on praegusks umbes 600 liiget 400 organisatsioonist ja 50 riigist.⁴⁵ 2006. aastast on ka Eesti Kunstimuuseum INCCA liige ja kaasatud suuremat-tesse projektipõhistes tegevustesse. Regionaalse laienemise tulemusena loodi

ka INCCA-CEE (Central and Eastern Europe). Gruppi ametlik moodustamine toimus 2. märtsil 2009. aastal Ljubljanas ning ka Eesti Kunstimuuseum on üks grupi asutajaliikmeid.⁴⁶

Lisaks INCCA-le koordineerib nüüdiskunsti säilitamise rahvusvahelist tegevust ICOM-CC töögrupp The Modern Materials and Contemporary Art (MMCA), kuhu kuulub üle 220 liikme.⁴⁷

7.2. Olulisemad rahvusvahelised projektid ja konverentsid 21. sajandil⁴⁸

7.2.1. „Inside Installations“

Aastatel 2004–2007 viisid Euroopa olulisemad kaasaegse kunstiga tegelevad institutsioonid⁴⁹ läbi projekti „Inside Installations. Preservation and Presentation of Installations Art“⁵⁰. Projekti keskmes oli audiovisuaalset ja elektroonilist meediat, netikunsti või performatiivseid elemente sisaldav installatiivne kunst, mis on sageli interaktiivses suhtes vaatajaga ning kombineerib eri meele tajusid (heli, kujutus, tunne(tus) ja lõhn). Paljud installatsioonid on koha- ja ajaspetsiifilise iseloomuga ning seotud konteksti ja tehnoloogiaga. Projekti põhiküsimuseks oli: kuidas säilitada seda tüüpi kaasaegse visuaalkultuuri väljendusit ni, et ka tulevastel põlvedel oleks võimalik teoseid sarnaselt kogeda?⁵¹

Projekti raames tegeleti eri muuseumites 33 installatiivse töö säilitamise probleemidega – iga teose kohta loodi laiapärgjaline dokumentatsioon ning selle baasil ehitati ules informatsiooni koondav avalik andmebaas. See toimib thwelt poolt operatiivse infovahetuskanalina, teisalt aga loob prototüübi sarnaste tööde dokumenteerimiseks.

Paralleelselt teoste analüütsiga toimusid metodoloogiaga tegelevad seminaarid Euroopa eri muuseumites, millest igaüks oli pühendatud thlele spetsiifilisele aspektile. Kokku toimus viis kohtumist, mille temaadks olid: säilitamise strateegiad, kunstniku osalus, dokumenteerimise ja arhiveerimise strateegiad, teooria ja semantika, infovahetus ja -haldus.

³⁸ Y. Hummelten, D. Sille, Preface – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Y. Hummelten, D. Sille. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, lk 10.

³⁹ Modern Art: Who cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Y. Hummelten, D. Sille. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

⁴⁰ Y. www.incca.org (vaadatud 16.05.2012). Olen sellest põhjalikult kirjutanud oma magistritöös – vt H. Hiip, Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohti Eesti näitel, lk 49–64.

⁴¹ R. Vos, Foreword – Modern Art: Who Cares?, lk 9.

⁴² www.incca.org (vaadatud 16.05.2012).

⁴³ Y. selle kohta pikemaht plk, lk 213–219.

⁴⁴ INCCA dokumentatsiooni andmebaasi „Artists’ Archives“ kohta vt lk 217.

⁴⁵ www.incca.org (vaadatud 16.05.2012).

⁴⁶ <http://www.incca.org/incca-cee> (vaadatud 16.05.2012).

⁴⁷ T. Lerner, Modern Materials and Contemporary Art. – ICOM-CC 16th Triennial Conference – Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Abstracts, Portugal: CITEIO, 2011, lk 114.

⁴⁸ Sünkohaal toon välja ainult laiema põhjalised rahvusvahelised sündmused rühnaasusega netil, millel olen ise osalenud. Kohaliku tähtsusega projekte on toimunud sel perioodil väga palju.

⁴⁹ Koordinaatorid: TATTE, London; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Gent; Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt, Düsseldorf; De Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK), Hollandi; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

⁵⁰ <http://www.inside-installations.org/> (vaadatud 27.04.2012).

⁵¹ Sammas.

7.2.2. „The Object in Transition“
2008. aastal toimus Los Angeleses Gety Konserveerimisinstituudi organiseeritud konverents „The Object in Transition. A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art“.⁵² Konverentsi fookus oli sunnitud interdistsiplinaarsele dialoogile kaasaegse kunsti säilitamisega seotud osapoolte vahel. EttekanDED ja ümarlaua diskussioonid kaasaasid võrdselt konservatooreid, kuraatoreid, kunstnikke jt protsessis osalejaid. Konverentsiga oli seotud ka näitus, millel eksponeeriti säilitamise aspektist probleematilisi kunsti-teoseid. Selle baasil analüüsiti eri osapoolte nägemust ning teoste säilitamise ja conserveerimisega seotud dilemmasid.

7.2.3. „PRACTICE“ ja „Access2CA“
Aastatel 2009–2011 viidi läbi projekt „PRACTICE“ ning selle raames korraldatud „Access2CA“ (Access to Contemporary Art Conservation), „PRACTICE“ oli sisuliselt „Inside Installation“-ist välja kasvanud suurejooneline projekt, mis koondas partneritena 33 Euroopa muuseumi (sh ka EKM). Selle raames viidi läbi mitmeid tähenduslikke ettevõtmisi:

- korraldati sümposium „Contemporary Art: Who Cares?“ (Amsterdam, 2010);
- avaldati publikatsioon „Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks“ (2011);
- valmis dokumentaalfilm „Installation Art: Who Cares?“ (2011);
- projekti „Access2CA“ raames toimunud seminarid Ljubljanas (2009) ja Portos (2011);
- moodustati uued INCCA grupid: INCCA-CEE ja INCCA Educational Network.⁵³

2010. aasta Amsterdamis toimunud rahvusvaheline mastaaPne sümposium „Contemporary Art: Who Cares?“ oli jätk kaasaegse kunsti säilitamismeetodika aluseid loovale konverentsile „Modern Art: Who Cares?“ (1997) ja koondas ligi 600 erialaspetsialisti üle maailma.⁵⁴

Sümposiumi keskmes oli diskussioon nüüdis-kunsti säilitamise kehthivates standardidest ja eriala positioneerimisest. Üldise järeldusena tõdeti, et enam kui kümne aasta vältel, mil loodi esimesed metoodilised alused kaasaegse kunsti säilitamisele, on eriala kasvanud eraldiseisvaks distsipliiniks oma haridusprogrammide⁵⁵ ja uurimisprojektidega. Rahvusvaheline koostöö ja informatsiooni jagamine on saanud normiks ning erialaspetsialistide kogukond moodustab

tihedalt suhtleva võrgustiku. Konverentsi läbiva toonina jäi kolama nüüdis-kunsti muuseumi haldamises toimunud nihe, kus konservator on aksepteeritud kunsti muutu tud loomuse ning erialane lähenemine on saanud märksa loominguilisema, paindlikuma, tõgendavamana ja ka subjektivsemana aluse. Lähtepunktiliks ei ole enam niivõrd ajaloolise pärandi säilitamiseetika kui kunstiteos ise.⁵⁶

Projekti „Access2CA“ Ljubljana ja Porto seminaride keskseks teemaks oli avalikkuse ligipääs kaasaegsele kunstile, konservatori roll selles ning kaasaegse kunsti kogumis- ja säilitamisteenava avamine laiemale publikule. Ljubljanas tegeleti INCCA struktuuri laiendamisega ja formeeriti uued töögrupid⁵⁷; Portos tutvustati temaatilisi näitusprojekte, dokumentaalfilmi „Installation Art: Who Cares?“⁵⁸ ning toimus publikatsiooni „Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks“⁵⁹ esitlus.

Kaasaegse kunsti kogumise-säilitamise-konserveerimise teemal on korraldatud näitused Kröller-Müllerl muuseumis Oterloo⁶⁰ ja S.M.A.K.-is Gentis⁶¹, mis mõlemad võimaldasid publikul osa saada kunstiteose loome- ja taasinstateerimisprotsessist ning avasid muuseumi suletud uste taga toimuvat.

Dokumentaalfilm „Installation Art: Who Cares?“ (2011)⁶² on samuti mõeldud laiemale avalikkusele tutvustama kaasaegse kunsti säilitamise dilemmasid. Analüüsitakse kolme kunstniku ruumiinstallatsioonide muuseumiseerimist kolmes Euroopa muuseumis: Olafur Eliasson, „Notion Motion“ (2005), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Bill Seaman, „Exchange Fields“ (2000), Museum Ostwall, Dortmund; Tino Sehgal, „This is Propaganda“ (2002), Tate Modern, London. Kolme töö muuseumiseerimise lähtepunkt erineb kardinaalselt. Film kõneleb selle põhjustest, lähtudes teoste olemusest ja sõnumist. Sõna saavad nii kunstnikud, kuraatorid kui ka konservatorid.

2011. aasta märtsis toimunud seminar Portos (Museu de Serralves) oli tihtilasi projekti „PRACTICE“ lõpetamine, tulemusse analüüs ja kokkuvõtete tegemine projekti partneritele.⁶³

⁵² http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/conferences/oi.html (vaadatud 24.04.2012).

⁵³ <http://www.incca.org/practices> (vaadatud 16.05.2012).

⁵⁴ <http://www.incca.org/contemporaryartwhocares> (vaadatud 16.05.2012).

⁵⁵ Nüüdis-kunsti säilitamisalase hariduse integreerimine conserveerimisõppe *curricula*isse on aktiivselt käimas-olev rahvusvaheline diskussioon. 2011. aasta juunis toimus ICOM-CC hariduse töögrupp (Education and Training in Conservation Working Group) ning kaasaegse kunsti töögrupp (The Modern Materials and Contemporary Art Working Group) selletemaline kohtumine „Training Needs for the Conservation of Modern and Contemporary Art“ – vt T. Leamer, Modern Materials and Contemporary Art. – ICOM-CC 16th Triennial Conference – Lisbon 2011, 19–23 September 2011, Abstracts, Portugal: Criterio, 2011, lk 114.

⁵⁶ Ühe paralleelsetessioonina toimus ka INCCA-CEE kohtumine nime all „The Knowledge Tree: INCCA Central and Eastern Europe“, kus mh tutvustatiin EKMis toimuvat ettekanDED „What is to be Preserved in Contemporary Art? A Question for the Curator or the Conservator“. Vt http://www.incca.org/files/pdf/cawc/the_knowledge_tree_incca_central_and_eastern_europe.pdf (vaadatud 23.04.2012).

⁵⁷ sh INCCA-CEE (Central and Eastern Europe), INCCA Education Network jt.

⁵⁸ Filmi lõppversiooni valmistamisele eelnes läbivaatus Euroopa eri institutsioonides. Tegasside põhjal anti filmile lõppviimistlus. Üks läbivaatuseks valitud kohti oli ka Eesti. Viitumisi siit: http://www.incca.org/files/pdf/diverse/results_jawc_screening_art_museum_of_estonia.pdf (vaadatud 23.04.2012).

⁵⁹ Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Joim, T. Scholte, G. Wharton. Amsterdani, Amsterdam University Press, 2011. Publikatsioon sisaldab ka minu lühikommentaari „Quote from conservator“ (lk 102).

⁶⁰ <http://www.knm.nl/research-project/2/25/Tent-project-Cornelius-Rogge> (vaadatud 19.04.2012).

⁶¹ http://www.snak.be/tenoonstelling.php?la=en&id=495&id=0&e=archief&id=0&xy=2010&id=akskunstenaar_id=8&kunstenwerk_id (vaadatud 19.04.2012).

⁶² Filmi suab vaadata: <http://www.vimeo.com/24535819> (vaadatud 19.04.2012).

⁶³ Avalikul seminaril peidasi ka ettekanDED „The multiplicity and ambiguity of values of contemporary art (regarding the musealisation of the installation by Marc Vrijns)“ –

Vt http://www.incca.org/files/pdf/diverse/access2ca_seminar_porto_abstracts_and_biographies.pdf (vaadatud 23.04.2012).

7.2.4. Nüüdiskunsti loomematerjalide ja -tehnikatega seotud uurimisprojektid

Paralleelselt teoreetilise ja metodoloogilise analüüsiga tegelevad valdkonna spetsialistid aktiivselt ka materjalitehniliste teadusuuringutega. Olulisematks teemadeks on moodsate maalimeediumite, plastike ja digitaalmeedia koostis, käitumine, säilivus ja konserveerimine. Kui teoreetilised-metodoloogilised projektid on enam Euroopa-kesksed, siis materjalitehnilisi uuringuprojekte on juhtinud pigem Getty Konserveerimisinstituut, ehkki mõlemad uuringsuunad kaasavad spetsialiste mõlemalt poolt ookeani.

2002. aastal alustati Getty Konserveerimisinstituudi eestvõttel uurimisprojekti „Modern Paints”⁶⁴, mis tegeleb moodsate maalimeediumite (akrüül, alkyüd, polüvinüül atsetaat, nitrotselluloos jt) teaduslik-tehniliste uuringutega. Projekti on kaasatud tähtsamad kaasaegset kunstipärandid säilitavad institutsioonid Ameerikas ja Euroopas ning nende analüütiline teadusinstrumentarium.

2006. aastal toimumud konverentsi „Modern Paints Uncovered” (Tate Modern, London) materjalide põhjal anti välja ka samanimeline publikatsioon, mis koondab tänase teaduslik-analüütilise uuringumaterjali kaasaegsete maali-meediumite kohta.⁶⁵

„Preservation of Plastics”⁶⁶ on teine Getty algatatud rahvusvaheline teadusuuringute projekt, mis tegeleb kaasaia kunstiloomes ohtvalt kasutatud polümeeride identifitseerimise, lagunemis- ning säilitamismehhanismide uuringutega. Projekti raames jätkati käima Euroopa ja Ameerika teadusuuringute instituute ning plastikmaterjalidest pärandiga tegelevaid mäluasutusi tähendav projekt „PART” (Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections)⁶⁷ ning publitseeriti kaks plastikuid käsitlevat kogumikku: „Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections”⁶⁸ ja „Conservation of Plastics: Materials science, degradation and preservation”⁶⁹.

Kaasaegse digitaalmeedia säilitamisel tegelevad uuringud on teema, millega tegelevad paljud (pärandi)institutsioonid, sh kaasaegset digitaalkunsti koguvad muuseumid.⁷⁰ Ühelt poolt on diskussiooni fookuses (audiovisuaalse) meediakunsti säilitamise tehnilised aspektid, teisalt teoste dokumenteerimise, arhiveerimise, paljundamise ins seotud küsimused. Suuremad temaatilised uuringud viimastel aastatel on olnud „Variable Media Network” (alates 2003. aastast, Guggenheim Museum)⁷¹, „Matters in Media Art” (alates 2005. aastast, Museum of Modern Art

⁶⁴ http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/ (vaadatud 27.04.2012).

⁶⁵ Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium Organized by the Getty Conservation Institute, Tate, and the National Gallery of Art: Tate Modern, London, May 16–19, 2006. Toim. T. Learner, J. S. Smith, J. W. Krueger, M. R. Schilling, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2007.

⁶⁶ http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/plastics/ (vaadatud 27.04.2012).

⁶⁷ <http://popart.mhi.fr/> (vaadatud 27.04.2012).

⁶⁸ Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections, Toim. B. Lawrence, A. Fournier and G. Martin.

Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012.

⁶⁹ Y. Shashona, Conservation of Plastics. Materials science, degradation and preservation. Oxford: Butterworth-Heinemann Elsevier, 2008.

⁷⁰ Y näiteks kogumik: Archiving 2009: Preservation Strategies and Imaging Technologies for Cultural Heritage Institutions and Memory Organizations. Papers of the Conference Archiving 2009, May 4–7, Ailington, VA.

⁷¹ W. Lefurgy, Springfield Society for Imaging Science and Technology, 2009 <http://www.variablemedia.net/eh/index.html> (vaadatud 23.04.2012).

(MoMA), The San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) ja Tate Modern, alates 2005)⁷², „Capturing Unstable Media” (alates 2003. aastast, V2 Institute for the Unstable Media), Rotterdam)⁷³, „DOCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage)” (alates 2005. aastast).⁷⁴

7.3. Nüüdiskunsti kogumise ja säilitamise uuringud Eestis Eesti Kunstimuuseumil on kumu kunstimuuseumi näol alates 2006. aastast spetsiaalne nüüdiskunstiga tegelev struktuurüksus. Sellega seoses loodi ka kaasaegse kunsti konserveatori ametikoht, mida EKMI struktuuris seni ei olnud. Nii nagu rahvusvahelisel areenil, on ka siin muuseumi kontekstis teravalt aktualiseerunud nüüdiskunsti haldamisega seotud teemad. Esmakordse suurema avaliku diskussiooniplaformina toimus 2009. aastal retoorilise pealkirjaga Kumu sügiskonverents „Mis jääh meie maailmast alles pärast meid?”⁷⁵ mis tõi Eestisse esindusliku rahvusvahelise spetsialistide ringi. Ettekannetega astusid üles prof. Milan Knížák (Praha Rahvusaalerii), Leevi Haapala (Kiasma Kaasaegse Kunsti Muuseum), Adam Budak (Manifesta biennial), Külli Lupkin (Eesti Rahva Muuseum), Perttu Rastas (Soome Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti keskkahviv), Tatja Scholte (Rahvusvaheline Kaasaegse Kunsti Konserveerimise Ühendus (INCCA), Hollandi Kultuuriväätuste Instituut (ICN), Holland), Kirsi Harva (Kiasma, Soome), Hilika Hiip (Eesti Kunstimuuseum), Lori Zippay (Electronic Arts Intermix, USA), Hripsimé Visser (Stedelijk muuseum, Holland). Esinenu te ring oli lai ja kõrgtasemeline, ulatudes teoreetilistest koguhoidjateni, kuraatoritest konservatoriteni ja megainstitutsioonide esindajatest sõltumate projektijuhtideni. Neid tähendas eelkõige objekt ja teemapüstitus – kaasaia kultuuri ning kunsti kogumine ja säilivus (ta)mine. Konverentsi esimene päev keskendus üldteoreetilistele teemadele, nagu muuseumi kogumisobjekt 21. sajandi ja kontekstuaalse teeriku säilitamise võimalikkus muuseumikeskkonnas. Teisel päeval käsitleti kitsamalt eri institutsioonide või kunstiteoste näitel ja eri professionaalide pilgu läbi kaasaegse kunsti säilitamisega seonduvat. Üritus päätis ümarlänaga, mis tähendas kõiki kaasaegse kunsti kogumise ja säilimisega seotud osapooli: kunstnike, kuraatoreid, vara-hoidjaid, konserveatoreid.⁷⁶

Konverentsi lähtetähtsaks ei seatud niivõrd vastuste ja lahenduste leidmist – eelkõige oli see mõeldud toimima foorumina, mis lükkaks temaatilise diskussiooni käima ka Eestis.

2010. aastal moodustati EKMI kogudepoliitika dokumendi väljatöötamiseks spetsiaalne kaasaegse kunsti haldamise põhimõtetegelev töötühm, mis institutsiooni sees pöörab tähelepanu ja otsib lahendusi nüüdispärandi säilitamise struktuuril.

⁷² <http://www.wtate.org.uk/about/project/matters-media-art> (vaadatud 23.04.2012).

⁷³ <http://capturing/projects.v2.nl/> (vaadatud 23.04.2012).

⁷⁴ <http://www.docam.ca/en.html> (vaadatud 23.04.2012).

⁷⁵ http://www.dcm.ca/kalender/pevent_id=1914&d_fih=2 (vaadatud 03.05.2012).

⁷⁶ Osaleisid Sirje Halm, Eha Komissarov, Maria-Kristiina Soome, Hilika Hiip, Annika Raim, Indrek Grigor, Mart Viljus, Erki Kaasemeis ja Ingrid Kuudi.

8. Allikad ja metoodika

8.1. Allikad – metodoloogია ja strateegia

Nüüdiskunsti säilitusmetoodiline ja -strateegiline allikamaterjal on suures osas koondunud eelnevalt kirjeldatud projektide, seminaride, konverentside ja veebipõhise võrgustike kaudu toimivasse rahvusvahelisse tegevusse, mis on viimase kümne aasta jooksul olnud erakordselt aktiivne. Üldjuhul ei publitseerita enam konverentsimaterjalidega artiklikogumikke, infot talletatakse pigem videobiljetidele ja andmebaasidesse. Suuremate konverentside ettekanded on videosalvestistena internetis kättesaadavad.⁷⁷

Ohuliseimateks projektipõhiseks publikatsioonideks on „PRACTICE” raames välja antud „Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks” (2011)⁷⁸, mis käsitleb komplekssete installatiivsete kunstiteoste haldamise erinevaid metodoloogilisi aspekte. Kunstnike intervjuerimise tehnikatest ja analüüsimetooditest ilmus 2012. aastal kogumik „The Artist Interview”⁷⁹, mille eamärk on luua säilitustemaliste kunstnikeintervjuude läbiviimise rakendusjuhised eriaaspetsialistidele.

8.2. Allikad – teooria ja filosoofia

Teoreetilisi ja filosoofilisi küsimusi lahkhavad publikatsioonid, mis tegelevad muuhulgas ka kaasaegse kunstiga, on enamasti konverentsipõhised ettekannete kogumikud. Mainides vaid olulisemaid, nimetaksin siinkohal Glasgow Ülikoolis 2007. aastal toimunud konverentsi „Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept”⁸⁰ kogumikku, mis sisaldab autentseuse mõistet ja täiendusi analüüsivate ettekannete tekste nii traditsioonilise kui ka kaasaegse kunstiperspektiivist.

Sarnase teemapüstitusega konverents toimus 2009. aastal Hildesheimi Ülikooli kultuuripärandi säilitamise teaduskonnas, mille ettekannete tekstid on ilmunud nimega all „Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art”⁸¹. Ettekannete keskmes olid ajaloolise pärandi säilitamiseetika ja -filosoofia analüüs nüüdiskunsti perspektiivis ning sellega seotud dilemmad.

8.3. Allikad – muuseumi muutunud roll

Muuseumi rolli muutus kaasaegse visuaalkultuuri vahendaja ja säilitajana on

⁷⁷ Vt näiteks: sümposium „Contemporary Art: Who Cares?” (2010) <http://vimeo.com/user4617721/videos/sortoldest> (vaadatud 04.05.2012); „The Object in Transition” (2008) http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/videos/object_in_transition_dav1.htm (vaadatud 04.05.2012).

⁷⁸ Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks 2011.

⁷⁹ The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice. Toim. L. Beckens, P. Hoen, Y. Hummelten, V. van Saaze, T. Scholte, S. Singer, Heimgarten, Jap Sam Books, 2012.

⁸⁰ Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context. Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Toim. E. Hermans, T. Fiske. London: Archetype Publications, 2009.

⁸¹ Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13–14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage. Hildesheim. Toim. U. Schädler-Saub, A. Weyer. London: Archetype Publications, 2010.

laiem teema, mille ühes otsas seisavad kultuuriteoreetikud ja -filosoofid, teises aga konservatorid, kes peavad ennast selles muutunud olukorras positioneerima. Konservatori vaatenurgast käsitleti seda teemat 2004. aastal Bilbaos toimunud IIC konverentsil „Modern Art, New Museums”⁸². Konverentsil osalenuna jäi see minu jaoks siiski liialt juhtumipõhiseks ega kaasanud laiemat analüüsi.

Et nüüdiskunsti säilitamise teema on viimase dekaadi jooksul väga jõuliselt päevakorda tõusnud, publitseeritakse temaatilisi mõtteavaldusi ohtvalt. Valdav osa neist on siiski avaldatud perioodilistes erialaväljaannetes üksikartiklitenas: selle teema aktuaalsusest kõneleb fakti, et mitmed suuremate konservatiivsusinstituutide perioodilised väljaanded on tervele numbrite kaupa pühendatud kaasaegse kunstile. Nii on näiteks GCI (Getty Konservatiivsusinstituudi) ajakiri – pärandiga tegelevas kogukonnas oluline perioodiline informatsiooniallikas – nüüdiskunsti problemaatikale pühendanud viimase dekaadi jooksul nelj erinev numbrit.⁸³

8.4. Allikad – Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu

Eestis on ilmunud vaid üksikuid temaatilisi kirjutisi⁸⁴ ning Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakonnas on kirjutatud mõned tudengi-tööd.⁸⁵

Lisaks avaldatud materjalidele ja rahvusvahelisele erialasele infovahetusele on töö keskselks allikmaterjaliks Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunstkogu uurimisega seotud empiiriline informatsioon ning kogusse kuuluvad töid puudutav kunstiteaduslik kirjandus. Allikmaterjalid jagunevad kolme gruppi:

1. Eesti Kunstimuuseumi arhiivis (sh kogude arhiivis) leiduv dokumentaal-materjal, mis puudutab teoseid, nende omandamis- ja säilitamisinformatsiooni (lepingud, installeriimisuhted jms) ning nüüdiskunsti kogu puudutav üldine arhiivimaterjal. Seda tüüpi andmestikku leidub paraku minimaalselt. Et tegemist on lähijalga, on oluliseks allikaks muuseumis töötanud ja töötavate spetsialistide (kuraatorid, koguhoidjad) suuline informatsioon.

⁸² Modern Art, New Museums. Contributions to the Bilbao Congress, 13–17 September 2004. Toim. A. Roy, P. Smith. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004.

⁸³ Preserving the Legacy of 20th-Century Art, Vol. 132 Summer 1998; Modern Science and Contemporary Paintings, Vol. 173 Fall 2002; Outdoor Sculpture, Vol. 222 Summer 2007; Conservation of Modern and Contemporary Art, Vol. 242 Fall 2009. – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/ (vaadatud 23.04.2012)

⁸⁴ H. Hiio, The Possibility of Patina in Contemporary Art or: Does the ‘New Art’ Have a Right to Get Older – Kohi ja paik. Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VI. Toim. E. Nõrgpea, V. Sarapik, J. Tomberg. Tallinn: Estonian Literary Museum, Estonian Academy of Arts, 2008, lk 153–165.

⁸⁵ H. Hiio, Kaasaegse kunsti eeg ja ruum. Väärarvete ambivalentents ja analüüs nüüdiskunsti säilitamisel Mart Viljuse ja Raul Rajangu tööde näitel. – Aeg ja Ruum. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 19. Muinuskaitse ja restaureerimise osakonna väljaanded 4. Koost. A. Randa. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009, lk 91–114; H. Hiio, Rajangu ja tema materjalid. – Raul Rajangu: Luminoso, Koost. A. Pori. Tallinn: s.r.l., 2009, lk 59–65; H. Hiio, Mis säilib kaasaegses kunstist pärast meid? – kas küsimus kuraatorile või konservatorile. – Mälu. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 20. Muinuskaitse ja restaureerimise osakonna toimetised 5. Koost. A. Randa. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011, lk 177–196.

⁸⁶ H. Hiio, Kaasaegse kunsti konservatiivse teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohti Eesti näitel. M. Lippus, Soome papp, H. Volber. Videokunsti säilitamise probleemaitka. H. Volber, Tommy & Laurentseuse „Home P” – kaasaegse kunsti konservatiivse ja säilitamise probleemaitka. II kursuse kursusetöö. Järeleandaja: H. Hiio. Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2011. Kasikiri EK-A raamatukogus.

2. Konkreetsete kunstiteoste põhine allikmaterjal, mis tugineb eelkõige autorite informatsioonile. Põhinahku sellest moodustavad temaatilised intervjuud, mida on alates 2005. aastast läbi viidud 16 kunstnikuga. Kõik intervjuud on audiovisuaalse salvestisena ja transkriptsioonina säilitatud EKMI arhiivis.⁸⁶ Sellele lisanduvad autorite loodud ja muuseumile üle antud materjalid, mis kuuluvad teoste säilitamisdokumentatsiooni juurde ning mille tüüp sõltub eelkõige konkreetse teose vajadustest.

3. Kunstiteaduslik analüüs konkreetse kunstniku või teose kohta. See materjal moodustab sekundaarse allikana väga olulise infopagasi teoste konteksti asetamiseks ja annab kunstnike eneste tõlgendusele sekundaariva interpraatsiooni. Siiski käsitleb nüüdisaja teooriakeskne kunstiajalugu üksikobjekte või -autoreid vähe, mistõttu erialapeetisfilisole vaatenurgale vastavad informatsiooniallikad on limiteeritud. Oluliselt allikaks on kunstiteose (esma)eksponeerimisega seotud näitusearvustused ja -kataloogid. Ülevaatlke käsitlustena on enim kasutatud kogumikke „Übed tñheksakümendad“⁸⁷ ja „Eesti kunstnikud 1–3“⁸⁸, mis väheste publikatsioonidena annavad sissevaate kunstnike loomingusse ning nende rollile ajajises kontekstis. Konkreetsete EKMI nüüdiskunsti kogusse kuuluvate tööde taustainformatsiooniks on suurepäraane allikas 2002. aastal koostatud Eesti Kultuurkapitali sihtahade eest omandatud tööde internetikataloog „Eesti Kultuurkapitali ostdud“⁸⁹.

8.5. Meetoodika

Nüüdiskunsti säilitamiselane uurimine kombineerib eneses kvantitatiivse ja kvalitatiivse meetoodika. Disitsipliinina tugineb konserveerimine (nii passiivne kui ka aktiivne) ja sellega seotud uurimigud (sh tehniline kunstiajalugu) pigem kvantitatiivsele informatsioonile, kombineerides loodusteaduslikest analüüsimeetoditest saadava andmesitiku allikapõhise uurimiguga (nt uuritava perioodi kunstiloome metoodikaid kirjeldavad käsiraamatud, teadaolevad faktid teatud materjalide ja tehnikate kasutuselevõtu ajast, tñhe perioodi teoste võrdlusandmesitike). Samuti lähtub aktiivne konserveerimistegevus kvalitatiivset materjalitehnilisest informatsioonist ning üritab oma tegevuses jäada distantsseeritud, objektiivsele positsioonile.

Nüüdiskunsti spetsiifika on toonud aga konserveerimisse kui disitsipliini hüppelise kvalitatiivsete uurimigumeetodite kasutuselevõtu, mis erialase arengu varasematel perioodidel tekitas ka suuri dilemmasid ja kokkupõrkeid väljakujunenud erialaeetiliste printsiipidega. Viimase kümnenndi jooksul on täheledatav märgatav niñhe kvalitatiivsete ja subjektiiivsete aksepteerimise suunas, kus kunstniku ja konservatori põhjendatud isiklikud seisukohad on saanud võrdse positsiooni loodusteadusliku analüüsiga. Rõhuasetuse liikumist kvalitatiivsetele uurimigutele

⁸⁶ Selle kohta vt põhjalikumalt lk 226–232.

⁸⁷ Übed tñheksakümendad: Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasagege Kunsti Eesti Keskus, 2001.

⁸⁸ Eesti kunstnikud 1. Toim. J. Saar. Tallinn: Sorose Kaasagege Kunsti Eesti Keskus, 1998; Eesti kunstnikud 2. Toim. J. Saar. Tallinn: Kaasagege Kunsti Eesti Keskus, 2000; Eesti kunstnikud 3. Toim. A. Arossek. Tallinn: Kaasagege Kunsti Eesti Keskus, 2007.

⁸⁹ <http://ekm.artum.ee/> (vaadatud 12.04.2012).

on peetud ka peamiseks argumendiks, milks nüüdiskunsti säilitamist käsitletakse tänapäeval klassikalisesest konserveerimisest emantsipeerunud disitsipliinina, mille spetsialistide kogukond moodustab eraldiseisva tñhedalt suhtleva võrgustiku.

Siiski peab täpsustama, et ka traditsioonilise kunstipärandi konserveerimine ja tehniline uurimine sisaldab palju subjektiiivseid faktoreid ja kvaliteete,⁹⁰ eelkõige Vahemere traditsioonist ja Cesare Brandi filosoofiast⁹¹ välja kaevanud väärtuste analüüsile tuginev konserveerimisdiskursus⁹², samuti ei eta nüüdiskunsti konserveerimine kvantitatiivse metodoloogia rolli. Järgnevas töös on rõhuasetus kvalitatiivsel uurimisviisil ning võrdluse klassikalise pärandi erialaeetikaga on rõhutatud välja toodud metoodilise fookuse niñhe, kuigi olen isikliku kogemuse põhjal informeeritud nende kañhe sõsardisitsipliini metoodilisest kaatumisest. Töö selguse huvides on teadlikult esile tõstetud erinevused, vähem on rõhutatud sarnasusi.

Antud uurimuse teoreetiliseks taustaks on rahvusvaheline diskussioon, erialakirjandus ja metodoloogia, mida olen põhjalikult lahanud magistritöös. Rakendades rahvusvahelist kogemust kohalikus kontekstis ning analüüsides konkreetseid töid ja kunstikogu, on üles ehitatud siinse keskonnas kohaldatav meetoodika. Tuginetud ei ole tñhele kindlale kvalitatiivsetele uurimigundisainile, pigem on tegemist kombineeritud meetodiga, mis rakendab juhtumiuurimigu, etnograafilise ja fenomenoloogilise uurimigu printsiipe. Kõik need meetodid eeldavad võimalikult laiapõhjalist ja eripalgelist andmekogumi hulka, millest luuakse triangulatsiooni põhimõttel terviknägemus. Etnograafilisest uurimigust on üle võetud elava pärandi ja suulise informatsiooni põhine andmekogumistatitika, näiteks vaatus ja osalusvaatus; intervjueerimine kui andmekogumise viis on laialdaselt rakendatud kõrgis kvalitatiivsetes meetodites⁹³, fenomenoloogilisel subjektiiivse kogemuse (nii uurija kui ka uuritava) kaasamisel analüüsitarvasse objekti on uurimusses kandev roll. Lisaks vaatlusele ja küsitlusele kuulub trianguleeritava andmekogumi hulka ka uurija empiriiline kogemus, faktipõhine dokumentaalmaterjal ning eelkõige reaalne kunstiteos ja kunstikogu ise.

Siiski olen teadlik kvalitatiivse meetoodika subjektiiivsusel tulenevatest kehtivuse probleemidest⁹⁴ ning seetõttu on printsibiina säilitatud kogu uurimise aluseks olev materjal EKMI digitaalses arhiivis.⁹⁵ Nii on tulevastele uurijatele tagatud ümberinterpreetrimise võimalus.

⁹⁰ Traditsioonilise kultuuripärandi konserveerimise puhul peab alati silmas pidama subjektiiivsete osakala, mis tuleneb teosele omistatavate väärtuste analüüsist ja nende põhjal konserveerimisotsuse tegemisest. Samuti on igasuguse kvantitatiivse uurimigundisitiku interpraatsiooni subjektiiivsete tegur (sh ka tehnilise kunstiajaloo meetoodikal, mis näilisest objektiivsusest hoolimata on alati interpretatiivne).

⁹¹ C. Brandi. Teoria del restauro. Torino: Giulio Einaudi, 1978.

⁹² Uuemaest autoritest on subjektiiivsete-objektiiivsete osakaalu traditsioonilise pärandi konserveerimisel põhjalikult lahanud ja objektiivsete võimalike kañhuste alla seadnud hispaania konserveerimisteadetikk Salvador Muñoz-Viñas. Vt S. Muñoz-Viñas. Contemporary Theory of Conservation. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2005.

⁹³ Intervjuerimisest ja intervjuu järeltõuluse meetodist vt rõhkem lk 224–232.

⁹⁴ Kvalitatiivsete uurimigu suhteline subjektiiivsus tekitab küsimuse selle kehtivusest („võltsidusest“) ja usaldusväärsusest („reliablisusest“). Võimalikult valitakse tulemusse saavutamiseks on metoodiliselt soovitatud erinevaid strateegiaid, näiteks võimalikult laiapõhjalise andmekogumi triangulatsiooni, uurimisillemuse, vahetuvustamist uuritava ja teistele uurijatele; relaabluse tõstmiseks soovitatakse võimalikult üksikajaliku dokumentatsiooni, mh detailisid intervjuude transkriptsioone ja kvaliteetseid salvestusi. Antud uurimuses on need strateegiad ka võimalikult laialdaselt rakendatud. Vt selle kohta: M.-L. Laherand. Kvalitatiivne uurimisviis. Tallinn: Meri-Liis Laherand, 2008, lk 348–352.

⁹⁵ <http://digikogu.ekm.ee/admin> – vt selle kohta täpsemalt lk 218.

9. INTRODUCTION

9.1. Starting Point

The 20th century has drastically shifted the limits of artistic creation – the centre of gravity has gone from a sphere of activity dealing with traditional hand craftsmanship and materials to concept, emotion, experimentation and process, or in other words, everything that is not tactile.

While, on the one hand, art itself has drawn away from materials or ascribed them completely new meanings, on the other hand, we are living in an age that interprets itself ever more through material heritage and the past. Memory and its preservation have become central concepts and institutions of memory have become the primary bearers of national, cultural and other identities. Everything is musealised and in great quantities, including contemporary art.⁹⁶ The physical cultural heritage has become a fetish and the premise of its preservation is eternity.

A work of art can, generally speaking, be collected and preserved as a physical object.⁹⁷ It is, however, complicated to fit the ephemeral, dynamic and de-materialised nature of the creative practices of contemporary art into the traditional preservation system of museums storing tangible heritage. A number of dilemmas arise: how should the non-permanent creative materials of contemporary art be conserved? How can the conceptual, contextual, associative levels interpreting the material of contemporary artworks be collected and preserved? Do museums have the right to acquire works with a clearly short-term physical lifespan, or even where the nature of the work lies precisely in its material decay? Is it possible to expand the limits of collection to preserving the intangible as well? What is the conservator's position in this dilemma, with its traditional professional task of preserving authentic and unique artworks? And what will remain of the contemporary heritage for future generations?

These seemingly abstract questions form the implicit starting point for this dissertation: the direct objective of the dissertation is nevertheless not to analyse theoretical dilemmas in depth but rather to find applicable solutions to them from the standpoint of the conservator and within the framework of a specific museum collection.

9.2. Objective

I began studying this theme some ten years ago, though back then it was only from a narrowly theoretical aspect. I completed my master's thesis in 2004,⁹⁸ which dissected two large thematic blocks: philosophical and theoretical appraisals and reappraisals, and international developments, debates and methodology.

⁹⁶ According to Statistics Estonia, there were about 8.6 million museum exhibits in Estonian museums as of 2011 – <http://pub.stat.ee/px-web/2001/Database/Sotsiaalne/07/Kultuur/06/Museumid/06/Museumid.asp> (viewed on 12 June 2012).

⁹⁷ Precedents have nevertheless been set in the current museum world for collecting art without acquiring the artefact – see below, for more on this topic.

⁹⁸ H. Hiip, *Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohi Eesti näitel*, Magistritöö, Juhendaja Inhan Maiste, Eesti Kunstiakademia muinuskaitse/ajaloo ja restauraatorimise teaduskond, 2004. Manuscript in the Estonian Academy of Arts Library.

When the Kumu Art Museum opened in 2006, the position of contemporary art conservator was created as part of the structure of the Art Museum of Estonia (hereinafter referred to as AME). This provided the opportunity to proceed from the theoretical base created by my master's thesis to an actual collection, and from there to actual application methods in the context of the AME.

The objective of this practical-oriented doctoral dissertation is to reflect the work that has been done thus far and to create strategic foundations for the preservation of Estonian contemporary art. Since over the past ten years I have been involved in international research processes, participated as both a listener and presenter at major conferences and projects, and observed what has been happening in the world in this field, I have set the objective of this dissertation as using my experiences to work out the fundamental principles needed to manage the preservation of contemporary art at the AME, the central institution for collecting contemporary art.

This dissertation does not consider any technical analysis of specific materials used to create contemporary art (composition, ageing, preservation and other such aspects). The preservation of video art and of digital media more broadly has also been left out of this dissertation. Both of these aspects form distinct and very voluminous research topics, the research of which has begun at the AME, within the framework of research projects conducted by students of the Estonian Academy of Arts' Department of Heritage Conservation and Restoration.⁹⁹

9.3. Structure

The introduction of this dissertation provides an overview of international developments concerning the theme of preservation and conservation of contemporary art, emphasising what has taken place over the past decade – this reveals the formation of a distinct discipline relying on a very active network of communal information exchange and debate.

The first part poses the problem, and the history of the origin of the object under research – the AME collection of contemporary art – is observed, along with its principles of collection and its situation as viewed from the standpoint of its institutional structure and of the different parties (the collector and the preserver).

The task of the second part is to illustrate the questions associated with the preservation of contemporary art using specific examples of museum exhibits belonging to the collection. Six artworks have been selected, on the basis of which certain aspects of the preservation of contemporary art are dissected. The objective of the case studies is not so much to analyse specific artworks as to more broadly unveil the dilemmas accompanying the preservation of contemporary

⁹⁹ Anika Rään, the manager of the AME collection of contemporary art, is dealing specifically with the preservation of digital media. Estonian Academy of Art students have successfully completed research dissertations dealing with different aspects of conserving contemporary art, for instance M. Lippus, *Ehiteboard*. Manufacture, use as canvas panel, restoration. Bachelor's thesis. Supervisor: H. Hiip, Estonian Academy of Art, Department of Heritage Conservation and Restoration, 2007; H. Vober, *Problems involved with the preservation of video art*. Course project. Supervisors: A. Rään and H. Hiip, Estonian Academy of Art, Department of Heritage Conservation and Restoration, 2011; master's thesis currently in progress: K. Paaklin, *Conservation of large-scale works of art on paper/bases using Andrus Kaseema's triptych *Vastindid* (Visits) as an example*. Supervisors: M. Pajunuu and H. Hiip.

art through the analysis of these works and to demonstrate outlines for potential solutions.

The third part proposes methodological and strategic fundamentals for preserving contemporary art at the AME, based on international experience and on the actual needs of the particular institution, as well as on particular questions that have arisen in the preservation of specific artworks.

The doctoral thesis contains an English translation, but not in full scope. Full translation is presented for second part, which is illustrating the problem and strategic fundamentals in third part, i.e. "The Conservation Management Strategy for Contemporary Art Collections. Guidelines". The rest of the parts have English summaries. For clarity purposes the English translations have been placed at the end of relevant sections or the specific cases.

9.4. Exhibition

The dissertation is accompanied by an exhibition. Its purpose is to illustrate the dilemmas associated with collecting and preserving contemporary art. The artworks on display at the exhibition coincide with the example cases analysed in the second part of this dissertation and are meant to relate interactively with the exposition: on the one hand, the exhibition functions as an illustration of the publication, on the other hand, the exhibition materials expand the message of the published text. The objectives of the exhibition project are to show extremely fascinating background information associated with the preservation of contemporary art (the creative process of artists, interviews, the installation process of works etc.) to a wider public, and to stimulate intriguing discussion that will be of interest not only to professional specialists but also to a wider circle of interested persons.

9.5. Terminology

The widely discussed term "contemporary art" is delineated in the context of this dissertation not temporally but technically: the focus is on experimental works of contemporary art made using non-traditional media, the preservation principles of which differ from those of traditional art. The boom in deliberately using non-artistic materials arrived on the Estonian art scene in the late 1960s in association with the assemblages and collages containing found objects made by young artists of the ANK, SOUP and Visar generation, and with the electronics, mechanics, light and motion of the kinetic art of the late 1960s. After that came the experimental art (painting) of the "golden seventies", the installations of the latter half of the 1980s, performances, the video art and electronic media art of the early 1990s, and so on.¹⁰⁰

The term "preservation" encompasses both passive and active means, i.e. all of the processes associated with the preservation of a work from acquisition and preservation to active physical conservation. The terms "curator" and "conservator" are used throughout this dissertation primarily to describe what takes place at different ends of the preservation process of a work of art.

9.6. Historiography. International and national practice

9.6.1. Primary Developmental Trends in the 20th Century

Three periods are differentiated in the discussion and practice related to the preservation of contemporary art. These periods can be treated as three methodological approaches: the object/material-oriented approach, the theoretical/philosophical approach and the methodological/strategic approach.¹⁰¹

1960s-1980s: Material Technical/Object-oriented Approach

The theme of preserving contemporary art started attracting more active attention in the 1960s, when problems were approached mainly from the technical conservation aspect. The central issue was the conservation of the non-traditional constituent materials of works, in other words: how to preserve works of art. An understanding developed of the need to gather information obtained from living authors.

Later Half of the 1980s to the First Half of the 1990s: Theoretical/Philosophical Approach

The centre of gravity in the debate on preserving contemporary art shifted from the technical and object-oriented wording of the problem to a theoretical-philosophical discussion; the central issue became why and whether to preserve works.

The broader theoretical debate on the ethics and philosophy of preserving contemporary art culminated in the conference *Mortality Immortality: The Legacy of 20th-Century Art*, held at the Getty Institute of Conservation in 1998. In addition to conservators, the conference attracted artists (Tony Cragg, Bill Viola and others), philosophers (for instance Arthur Danto), curators, directors of museums, art collectors and other experts connected with the theme. The publication containing the papers from this conference is still one of the key works on the conservation of contemporary art.¹⁰²

From 1997 Onward: Methodological/Strategic Approach

This period symbolically began with the conference that had the rhetorical title *Modern Art: Who Cares?*, held in 1997. A total of 450 professional specialists from all over the world participated in this event and its results were published in the collected work entitled *Modern Art: Who Cares?*, issued in 1999.¹⁰³

This ushered in a new, scientific approach to preserving modern art that laid the foundation for the discipline's methodology and strategy, combining the object-oriented technical aspect with a theoretical discussion. Models for con-

¹⁰¹ I wrote about this at greater length in my master's thesis. Here I present an overview of the relevant history only as a compendious development trajectory and I focus on the debates and activities of the last decade.

See H. Hiio, *Kaasaegse kunsti konservatiivse teoreetilise ja metoodilise lähtekohi Eesti näitel*, pp. 42-49

¹⁰² *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art*, Ed. M. Angel Corzo, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.

¹⁰³ *Modern Art: Who cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Eds. Y. Hummelten and D. Silk, Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

servicing contemporary art were worked out as a result of the project, providing guidelines for making decisions on the preservation and conservation of each individual object: the *condition-registration model*, *data-registration model*, and *decision-making model*.¹⁰⁴

It became abundantly clear over the course of the conference that, in today's globalised world, the debate on preserving contemporary art only makes sense on an international scale and the results have to be internationally accepted and available.¹⁰⁵ This led to the creation of an international network for centralising and coordinating activities in preserving contemporary art that remains the leading organisation in the field to this day. Eleven central institutions dealing with contemporary art formed INCCA (*International Network for the Conservation of Contemporary Art*) in 1999.¹⁰⁶ INCCA is a professional network that brings together specialists with the objectives of coordinating international project-based activities and gathering the information necessary for conserving contemporary art into a central database.

INCCA currently has about 600 members from 400 organisations and from 50 countries.¹⁰⁷ The AME has been a member of INCCA since 2006 and is involved in large project-based activities.

In addition to INCCA, the ICOM-CC working group *Modern Materials and Contemporary Art* (MMCA), with over 220 members, coordinates international activity in preserving contemporary art.¹⁰⁸

9.6.2. Important International Projects and Conferences in the 21st Century¹⁰⁹

In 2004–2007, the central European institutions dealing with contemporary art¹¹⁰ implemented the project *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*.¹¹¹ The question of installation art which is complicated from the standpoint of preservation, is often of a location-specific and time-specific nature and is associated with context and technology – was at the centre of the project. Different possibilities for documenting and storing information that assure the “legibility” of this type of work in future were also proposed within the framework of the project. *The Object in Transition. A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art*, organised by the Getty Conservation Institute, was held in Los Angeles in 2008.¹¹² The conference

¹⁰⁴ See www.incca.org (viewed on 16 May 2012).

¹⁰⁵ R. Vos, Foreword – Modern Art: Who Cares?, p. 9.

¹⁰⁶ www.incca.org (viewed on 16 May 2012).

¹⁰⁷ www.incca.org (viewed on 16 May 2012).

¹⁰⁸ T. Learner, Modern Materials and Contemporary Art – ICOM-CC 16th Triennial Conference – Lisbon 2011, 19–23 September 2011, Abstracts, Portugal: Crieção, 2011, p. 114.

¹⁰⁹ Here I mention only the more broad-based international events, with the emphasis on those that I have participated in myself. Very many projects of local importance took place during those years.

¹¹⁰ Coordinators: TATE, London; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Ghent;

Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt, Düsseldorf; De Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK),

Holland; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹¹¹ <http://www.inside-installations.org/> (viewed on 27 April 2012).

¹¹² http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/conferences/oi.html (viewed on 24 April 2012)

focused on interdisciplinary dialogue between parties connected with preserving contemporary art. Presentations and round-table discussions involved conservators, curators, artists and other participants in the process.

The project *PRACTICE*, and *Access2CA* (*Access to Contemporary Art Conservation*) held within its framework, was implemented in 2009–2011. *PRACTICE* was a large-scale project that had essentially evolved from *Inside Installation* and brought together 33 European museums as partners (including the AME). Several notional undertakings were carried out within its framework, including:

- the symposium *Contemporary Art: Who Cares?* (Amsterdam, 2010) was held as the continuation of the conference *Modern Art: Who Cares?* (1997), and laid the foundations for a methodology for preserving contemporary art. The event brought together nearly 600 specialists from all over the world.¹¹³ Discussion of the standards in effect for preserving contemporary art and of the positioning of the profession was at the centre of the symposium. As a general conclusion, it was pointed out that, over the course of more than ten years since the first methodological principles were created for preserving contemporary art, the profession had grown to become an independent discipline with its own educational programmes and research projects;
- the central theme of the *Access2CA* project was public access to contemporary art, the conservator's role in this and the opening up of the theme of collecting and preserving contemporary art to a wider audience;
- the documentary film *Installation Art: Who Cares?* (2011)¹¹⁴ was produced and is meant to introduce the dilemmas of preserving contemporary art to a wider audience. In the film, the musealisation of the spatial installations of three artists in three different European museums is analysed: Olafur Eliasson, *Notion Motion* (2005), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Bill Seaman, *Exchange Field's* (2000), Museum Ostwal, Dortmund; and Tino Sehgal, *This is Propaganda* (2002), Tate Modern, London. The starting points for the musealisation of the three works differ widely. The film deals with the reasons for these differences, based on the nature and message of the works. Artists, curators and conservators all have their say.

9.6.3. Research on Collecting and Preserving Contemporary Art in Estonia

Just as in the international arena, themes associated with managing contemporary art within the context of museums have also become sharply more topical domestically. Kumu's autumn conference, with the rhetorical title *What Will Remain of our World after Us?*,¹¹⁵ was held in 2009 as the first platform for public discussion on a larger scale and brought a considerable circle of international specialists to

¹¹³ <http://www.incca.org/contemporaryartwhoares> (viewed on 16 May 2012).

¹¹⁴ Installation Art: Who Cares?, 2011. Director: Maarten Tromp; interviews: Tracy Metz; photography: Mick van Dantzig and Rod van 't Hoff; sound: Leo Franssen, Charles Kersten and Willem de Wijn; editor: Bart van den Broek; music: theedellers; producer: Michiel Hogenboom; realisation: Paulien 't Horn (SBMK). Running time: 25 minutes. The film can be watched at: <http://www.vvimee.com/24535819>.

¹¹⁵ http://www.ekm.ee/kalender.php?event_id=1914&d_fini=2 (viewed on 3 May 2012).

Estonia.¹¹⁶ Their common interest was primarily the posed topic: the object of contemporary culture and art collection in the 21st century and the possibility of preserving the contextual whole in the museum environment. The event culminated with a round-table discussion that brought all parties associated with collecting and preserving contemporary art together within the framework of one institution, the AME: artists, curators, collection managers and conservators.¹¹⁷

9.7. Literature, Sources and Methodology

The methodological and strategic source material on preserving contemporary art has, for the most part, converged through the projects, seminars, conferences and web-based networks described above into functioning international activity that has been particularly active over the past decade. As a rule, conference papers are no longer published, with the information instead being stored on websites and in databases. Presentations from the more major conferences are available as video recordings on the Internet.¹¹⁸ *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (2011),¹¹⁹ published within the framework of *PRACTICE*, is one of the most important project-based publications. It considers different methodological aspects of managing complex installation-type artworks. The publication *The Artist Interview*,¹²⁰ on techniques for interviewing artists and methods of analysis, was issued in 2012. Its objective is to create guidelines for professionals on conducting interviews with artists about preservation.

Since the theme of preserving contemporary art has very vigorously emerged on the agenda over the past decade, thematic observations have been published in abundance. The majority of them are, however, published in periodical professional journals as single articles or, in exceptional cases, as collected conference papers.¹²¹

¹¹⁶ Presentations were made by Prof. Milian Križáková (Prague National Gallery), Leevi Haapala (Kiasma Museum of Contemporary Art), Adam Budak (Manifesta Biennial), Kullu Lurkin (Estonian National Museum), Perttu Rastas (Finnish National Museum of Art, Central Archives of Figurative Art), Tarja Scholte (International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), Dutch Institute of Cultural Objects (ICN), Holland), Kristi Harva (Kiasma, Finland), Hilka Hiip (AME), Lori Zippay (Electronic Arts Internix, USA), and Hripsine Visser (Stedelijk Museum, Holland).

¹¹⁷ Sirje Helme, Eha Komissarov, Maria-Kristina Soomre, Hilka Hiip, Annika Käim, Indrek Grigori, Mart Viljus, Erel Kasemets and Ingrid Ruudi participated.

¹¹⁸ See, for example, the symposium Contemporary Art: Who Cares? (2010) <http://vimeo.com/user617221/videos/sort/cdest> (viewed on 4 May 2012); The Object in Transition (2008) http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/videos/object_in_transition_day1.htm (viewed on 4 May 2012).

¹¹⁹ Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.

¹²⁰ The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice. Eds. L. Beekens, P. Hoeh, Y. Hummelten, V. van Saaze, T. Scholte and S. Singer. Helmingen: Jap Sam Books, 2012.

¹²¹ For instance, the collected work of the IIC congress *Modern Art, New Museums*, which was held in Bilbao in 2004; *Modern Art, New Museums*. Contributions to the Bilbao Congress, 13–17 September 2004. Eds. A. Roy and P. Smith. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004; the collected work of the conference *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context* held at the University of Glasgow in 2007; *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context. Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007*. Eds. E. Hermens and T. Fiske. London: Archetype Publications, 2009; the collected work of the presentations from the symposium held at the University of Hildesheim in 2009; *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*. Proceedings of the International Symposium, held 13–14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty of Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim. Eds. U. Schädler-Saub and A. Weyer. London: Archetype Publications, 2010.

Only isolated thematic writings have appeared in Estonia,¹²² and a few student works have been written in the Department of Cultural Heritage and Conservation of the Estonian Academy of Arts.¹²³

Compared to historical heritage, the specific nature of contemporary art has brought a sudden upswing in the adoption of qualitative research methods in conservation as a discipline. The shift in emphasis to qualitative studies is also considered the main argument for why the preservation of contemporary art is nowadays considered a discipline that has been emancipated from classical conservation, with a community of specialists communicating closely with one another and forming a separate network. Thus, in addition to published materials and international exchanges of information within the profession, the central source material of this dissertation is the qualitative and empirical data associated with the study of the AME collection of contemporary art, which relies primarily on oral information from artists and other associated persons. The bulk of this source material consists of thematic interviews that have been conducted since 2005 with 16 artists. Tactics for gathering data that rely on living heritage and oral information have been adapted from ethnographic research, for instance observation and participatory observation. The oral text is decoded and connected to other gathered data according to triangulation principles used in qualitative studies. Materials assembled by the authors of the artworks are used as additional information for analysis: the writings of art historians, the principles of the professional ethics of museums and conservation, and the artwork itself as the primary source.

I am aware of the validity problems that result from the subjectivity of qualitative methodology and, for this reason, all materials that serve as the basis for this dissertation are preserved in the AME digital archives.¹²⁴ Thus future researchers are assured the opportunity for reinterpretation.

¹²² H. Hiip, *The Possibility of Patina in Contemporary Art or, Does the "New Art" Have a Right to Get Old? – Kohi ja paik. Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*. VI. Eds. E. Näripää, V. Sarapik and J. Tomberg. Tallinn: Estonian Literary Museum, Estonian Academy of Arts, 2008, pp. 153–165; H. Hiip, *Kaasaegse kunsti aeg ja ruum. Väärtrüki ambivalentsus ja analüüs müüdkunsti säilitamisel* Mart Viljuse ja Raul Rajangu tööde näitel. – *Aeg ja Ruum. Eesti Kunstiakadeemia toimetised* 19, Munitskatsise ja restaureerimise osakonna väljaanded 4. Compiled by A. Randa. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2009, pp. 91–114; Hilka Hiip, *Rajangu ja tema materjalid. – Raul Rajangu. Luminoso*. Compiled by A. Pori. Tallinn: s.m., 2009, pp. 59–65; H. Hiip, *Mis salilo kaasaegset kunstist pärast meid? – Kas kustumus kuraatorile või konservatorile. – Mälu. Eesti Kunstiakadeemia toimetised* 20, Munitskatsise ja restaureerimise osakonna toimetised 5. Compiled by A. Randa. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2011, pp. 177–196.

¹²³ H. Hiip, *Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilisi ja meetoodilisi lähtekohti Eesti näitel*. M. Lippus, Soome papp; H. Volber, *Videokunsti säilitamise probleemiatka*; H. Volber, *Tommy & Laurentsuse "Home 1" – kaasaegse kunsti konserveerimise ja säilitamise probleemiatka*. II kursuse kursusetöö. Supervisor: H. Hiip. Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2011. Manuscript in the Estonian Academy of Arts Library. <http://digloka.dtm.ee/adum>

I OSA KOGU LUGU

Selles osas tutvustatakse uuritava objekti – Eesi Kunstimuuseumi (EKMI) nüüdiskunsti kogu – tekkelugu, kogumise printsiipe ja olukorda nii institutsionaalselt struktuurist kui ka eri osapoolte (koguja ja säilitaja) subjektiivselt vaatevinklist lähtuvalt. Peatiikk ei ole esitatud hinnangulise analüüsinä, vaid võimalikult neutraalse vaatusena. Selle eesmärk on avada situatsioon, millelt alustasin erialast tööd kollektsooniga. Asjaosaliste mälestustele ja kommentaaridele sekundeerivad isikliku töökogemuse baasil tekkinud nüüdiskunsti säilitamisalase haldusega seotud probleemitohtatused, mis juhataavad sisse edasise uuringu.

PART 1 STORY OF THE COLLECTION

This part introduces the story of the origin of the object of this study – the Art Museum of Estonia's (AME) collection of contemporary art – along with its principles of collection and its situation from the point of view of its institutional structure, as well as the subjective viewpoints of the different parties involved (collectors and conservators). This chapter is not presented as an evaluative analysis but rather as a survey that is as neutral as possible. Its objective is to reveal the situation in which I began my professional work with the collection. The raising of the problems associated with the conservation management of contemporary art that have emerged on the basis of personal working experience, which lead into further research, supports the recollections and commentary of the participants.

KOGU LUGU. Eesti Kunstimuseumi nüüdiskunsti kogu kujunemise, printsiipide ja hetkeolukorra kaardistus.

1. Kogude tekkelugu
Eesti kunsti kollektioneerimine on kogu Eesti Kunstimuseumi ajaloo väitel olnud üks selle põhifunktsioone.¹²⁵ Kogumise kõrval on muuseumi prioriteetseteks tegevusteks kunsti tutvustamine ja säilitamine.

See Eesti riigi suurim kunstikollektsioon on kujunenud riiklikest ostudest ja kunstnike annetustest. Juba 1926. aastal tööle hakanud Eesti Kultuurkapital seadis oma eesmärgiks eesti kunstnike toetamise kunstioskude kaudu – sel teel on muuseumikogudesse jõudnud palju eesti kunstiklassika tipposeid.¹²⁶

Nõukogude ajal lakkas Kultuurkapital eksisteerimast ning sellel perioodil oli kunsti kogumine riiklikult reguleeritud. Ostmisega tegeles Kultuuriministeeriumi ekspertkomisjon, mis koosnes peamiselt võimude silmis tunnustatud, tihtri aanimetustega kunstnikest.¹²⁷ Lisaks kuulus komisjoni nii Tartu kui ka Tallinna Riikliku Kunstimuseumi¹²⁸ esindaja, ¹²⁹ kelle soovidega arvestati rohkem ostude puhul muuseumite endi korraldatud näitustel.¹³⁰ Kogumine oli küll mingi piirini poliitseeritud, näiteks oli kohustus osta temaatilisi tellimustöid, kuid muuseumite endi otsustamis- ja valikuvabadus oli siiski piisavalt suur.¹³¹ Ministeeriumi ostude süsteem toimus kuni Eesti Vabariigi taastamiseni 1991. aastal.¹³²

Teise paralleelse otuskanalina toimus Kunstifond, mis hakkas moodustama oma kunstikogu.¹³³ Kunstifondi otuskomisjoni liikmed olid valitud Kunstnike Liidu juhatus ja nad väljendasid kunstnikkonna enannuse maitset.¹³⁴ Mõlema ostukomisjoni kunstnikest liikmed tegid tavaliselt koostööd – kuna Kultuuriministeeriumi komisjon käis näitustel esimesena, lepitati mõne teose ostmise kindlustamiseks kokku, et esialgu püütakse ministeeriumi komisjoni enamust selle ostmisega

¹²⁵ <http://ekm.artum.ee/uidinfo/index.html> (vaadatud 13.04.2012).

¹²⁶ Samas.

¹²⁷ J. Kanglaski, e-krh 03.05.2012.

¹²⁸ 1970. aastal nimetati ümber ENSV Riiklikuks Kunstimuseumiks, 1989. aastal Eesti Kunstimuseumiks – I. Teder, käsikirjaline materjal autori valduses.

¹²⁹ Eesti Kunstimuseumi eesindas 1965. aastast alates Inge Teder, toonane teadusdirektor (alates 1966. aastast direktor) – Samas.

¹³⁰ I. Teder, käsikirjaline materjal; Tartu Kunstimuseumiga oli kokkalepe, et neil oli eelisõigus valida Tartu kunstnike töid ja Tallinna Kunstimuseumil vastavalt Tallinna kunstnike töid. – Vestlus I. Tederiga 26.04.2012.

¹³¹ Märkmed autori valduses.

¹³² Samas.

¹³³ Kunstifond loodi pärast Teist maailmasõda ja see oli Kunstnike Liidu maajanduslik organisatsioon. Kunstifondi peamised eesmärgid oli kunstnike tehnilise haasi ning loomematerjalide tagamine, mis toimus Tallinna ja Tartu kunstikombinaatide AKS vahendusel. Tegemist oli isemajandava organisatsiooniga, mille tulud tekkisid suurest riiklikest tellimustöödest (nt kujundused) ja kunstikombinaatide tootdangust müügist. Tuludest 10% läks NSVL Kunstifondile Moskvas, kuid 90% kulutati oma arangemisega järgi. Müümluuga osteti nende rahade eest ka kunstnikel töid, millest enamik nõustati kunstifondi hooldas Kunstihoones, kuid osaliselt deponeeriti või anti üle ühiskondlikele asutustele (nt haiglad vms) ja muuseumitele. – Vestlus Andres Kompuse, Kunstifondi direktoriga (1970–1992) 15.04.2012. Märkmed autori valduses. Maksusoodustuse loppsummega 1992. aastal lakkas Kunstifond kunstide toetava majandusorganisatsioonina toimimast. Segane periood 1990. aastate alguses töi kaasa ka Kunstifondi toel omandatud kunstikogu „Jahilugumise“, millest 1992. aasta varade üleandmisprotsessi lõppedes saadi Kunstihoone haldusese juhuliku koostöös ja harkvastihoidl nismet. Vt selle kohta rohkem: A. Liiva, Tärgistvaade 1990. aastate kunstimaastikule. Instituutsioonilise aspekt. – Väiklu vahadus 1990. aastate Eesti kunst. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1999, lk 30–33.

¹³⁴ J. Kanglaski, e-krh 03.05.2012.

nõustuma panna, aga kui see ei õnnestunud, ostis selle Kunstifond. Üheks põhjuseks oli see, et ministeeriumi ostude hinnad olid kõrgemad, aga eelkõige see, et kui õnnestus mõni hea ja mõeldukalt uueduslik teos ministeeriumile „sokutada“, jäi Kunstifondile rohkem võimalusi teisi ja ka radikaalsemaid uundajaid osta.¹³⁵ Selle komisjoni ostuvalk oli ministeeriumi omast tunduvalt liberaalsem.¹³⁶ Kuna tegemist oli ideoloogilistest sõltumatu ekspertkomisjoniga,¹³⁷ Aeg-ajalt andis Kunstifond oma osie üle muuseumile, mille kaudu tähtsaid muuseumikogud ka eksperimentaalsema iseloomuga teostega.¹³⁸ Kunstifondi otuskomisjoni muuseumi esindajad ei kuulunud, küll aga sai ostude küsimuses neile „vähjeld teha“, kui muuseum oli millestki huvitatud.¹³⁹ Kunstimuseumi kogudesse on Kunstifondi kaudu jõudnud paljude vabameelsemate maajärgi loomingu ja ebatraditsioonilistest materjalidest loodud skulptuure. Ideoloogiliselt pingetaban oli suhtumise tarbekunsti, mistõttu oli tollal Kunstimuseumi filiaalina toimivas tarbekunstimuseumis võimalik koostada märksa novaatorlikumaid ekspositsioone.¹⁴⁰ Näiteks toimus 1983. aastal Kaarel Kurismaa kineetiliste objektide näitus, kust omandati muuseumikogusse ka Kurismaa kineetiline objekt „Õõkull“¹⁴¹, mis tarbekunstimuseumi iseseisvumisel¹⁴² jäi uue muuseumi kogusse.

Taasiseseisvumise järel kultuuri toetamise võimalusi otsiv Eesti riik taastas 1. juunil 1994. aastal vastuvõetud seadusega Eesti Kultuurkapitali. Selles dokumendis fikseeriti Kultuurkapitali kaheksast sihtkapitalist koosnev struktuur, kuhu kuulus ka kujutava ja rakendus kunsti sihtkapital.¹⁴³ Kultuurkapitali esimese koosseisu liige, juba siis ka EKMA kaasaegse kunsti kurator Eha Komissarov¹⁴⁴, meenutab missiooni üles ehitada Kultuurkapitali struktuuri, sealhulgas ka muuseumite rahastamissüsteemi. Diskussiooni keskmes oli küsimus, kas lähtuda sõjaeelset mudelist, mil Eesti Kultuurkapitali nõukogu valis ka muuseumitesse ostetavad tööd, või peaks sisuline otsustamine toimuma muuseumi osutukomisjonis. Eha Komissarov meenutab: „[...] Meie sihtkapitalil oli pikka aega väga terav valdus, kas me võtame üle selle sõjaelase mudeli või me muudame seda. Kõik tollaegsed juhtivad kunstnikud esotasid Põltruosiga arvastid, et me peame tegema täpselt sõjaelase mudeli järgi, et see annab Kultuurkapitalile presitiži, kui ta ise otsustab, kellele mida osta. Aga korduvult lugendul sõjaelaset kirjandust, tüüsid ja skandale, mis Kultuurkapitali ümber käis ja vaadates kes seal olid ja keda osteti – seal oli tõesti selge, et Kultuurkapitali tegeledas ostisid iseenenda töid [...] ja hästi palju oli sellist kildkondlikku ja konservatiivset. Ja kõige suuremal kannatajapositsioonil oli tegelikult muuseum, kellel üldse mingit võimu ei olnud, kuna tal ei olnud esindajat

¹³⁵ Samas.

¹³⁶ I. Teder, käsikirjaline materjal.

¹³⁷ Vestlus A. Kompusega 15.04.2012.

¹³⁸ I. Teder, käsikirjaline materjal.

¹³⁹ Vestlus I. Tederiga 26.04.2012.

¹⁴⁰ I. Teder, käsikirjaline materjal.

¹⁴¹ K. Kurismaa, „Õõkull“, 1983. Puit, plastik, õli, email. ETDM R.8328, j. 34215.

¹⁴² 2004. aasta 1. veebruaril sai Tarbekunstimuseumist Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum, mis tegutses iseseisva riigimuseumina EV Kultuuriministeeriumi haldusalas. <http://www.edm.ee/et/muuseum/> (vaadatud 04.05.2012).

¹⁴³ <http://ekm.artum.ee/uidinfo/index.html> (vaadatud 12.04.2012).

¹⁴⁴ Eha Komissarov töötas 1973. aastast Eesti Kunstimuseumi kaasaegse kunsti kuratorina.

Kultuurkapitalis. Ja ma võitlesin päris hoogsalt, õnneks leides ka endale lihtlasi, nüüd juba noorte kaasegsete kunstnike seas, et tegelikult Kultuurkapital annab raha, aga ostavad muuseumid ise. Kui võrd praegused muuseumid ei ole võrreldavad sõjaealiste muuseumitega [...] ja muuseumid ise teevad oma vajalusi.¹⁴⁵

1994. aastal võttis kujutava ja rakenduskunstis sihtkapitali nõukogu esimene koosseis vastu otsuse taastada sõjaeelse Eesti Vabariigi aegse süsteemi ning täiendada kunstiosade kaudu Eesti Kunstimuuseumi ja Tartu Kunstimuuseumi kogusid. Kuna Eesti Kultuurkapitali komisjon mõnisk, et ei taju muuseumi vajadusi, jäi komisjoni otsustada rahaeraldise suurus, ostude sisulised küsimused lahendas muuseumi ostukomisjon. Tänu sellele otsusele on Eesti Kunstimuuseumil olnud võimalus ammendavalt registreerida uusi kunstinähtusi.¹⁴⁶

Aiates Eesti Kultuurkapitali otsusest on valdav osa EKMI kaasegset kunstist omandatud just selle sihtkapitali toel,¹⁴⁷ muuseumi eelarvelised osturesursid on olnud suunatud pigem ajaloaliste kogude täiendamisele. Lisandub veel väike hulki kingitud teoseid, mille arv jääb aga muuseumkolektsiooni kogumahu marginaalseks. Kultuurkapitali summa on aastate lõikes märgatavalt kasvanud, 100 000 kroonist 1998. aastal¹⁴⁸ on saanud praeguseni kehiv 1 miljon krooni (umbes 64 000 €).¹⁴⁹

2. Kogude struktuur

Kunstimuuseumi traditsioonilise struktuuri järgi jaotusid omandatud tööd tehnikapõhiselt maali-, graafika-, ja skulptuurikogu vahel.¹⁵⁰ 1990. aastate kunstis toimunud muutus kunstiloome formaadis fõi aga kunstipraktikasse laial skaalal eksperimentaalseid meedime, sealhulgas foto, video ja elektroonilise kunsti, mis nõudis mündatust ka muuseumi struktuuris. 1996. aastal moodustati maalifondi alajaotusena nn foto-video kogu (muuseumi kogutähisena FV)¹⁵¹, mis algselt koondas rangelt foto ja audiovisualse meediami põhist kunsti. Üsna peaaega ilmes, et selline meediamiühine jaotus ei vasta kaasegse kunsti parameetritele, saageli osutus keeruliseks defineerida teos fotoks/videoks, kui sellega kaasnesid muud installatiivsed elemendid. Nii näiteks jõudis juba 1996. aastal Mart Viljuse valguskastidest koosnev installatsioon „Fotoinstallatsioonid eesti kunstiklassika motiividel“ FV kogu arvele, 1997. aastast kuulub fondi Marco Laimre massiivne

ruuminstallatsioon „Sugar Free“, 2002. aastast Raoul Kurviza organilistest materjalidest (tsahjad ja ohakad) komponeeritud pannood „Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga. II–III“. Seevastu on 1997. aastal omandatud Kurviza „Sus Scrofa I–II“ – installatsioon kahest *performance*’i käigus valminud „maalist“ (tegemist on õlgedest, heinast, savist jm organilistest materjalidest koosnevate objektidega) ning seda saatvast videolilevõttest – jaotatud maali ja foto-video kogu vahel. Suur osa sel perioodil omandatud ebatraditsioonilistest installatiivsetest (kahemõõmelistest) kunstiteostest ongi jõudnud maalifondi (nt Tommy & Laurentsiuse „Home I“ – hinglaslik eri meedime sisaldav kollaaž-assamblaaz; Erki Kasemetsa plekkpurkidest pannood „Aja taasringlus III“ ja „Jäädustus“) ning eksperimentaalmaterjalidest objektide ja kineetilist kunsti skulptuurifondi (nt Anu Põdra rasvart ja seebikivist „Keeled“ või nahast ja tekstiilist kasukad-mantlid „Lõige kui märk“, Villu Jõgeva ja Kaarel Kurismaa kineetilised valgusobjektid jne).

Et kitsa meediamiühine jaotuse piiratust vähendada, nimetati foto-video-kogu 2006. aastal ümber kaasegse kunsti koguks, kuid jäi endiselt maalifondi allüksuseks. Sellest ajast on kogu koondanud teosed, mis kogumis-, hoistamis- ja eksponeerimisprintsiipidest lähtuvalt ei sobitu n-õ traditsioonilistesse kunstimuuseumi kogudesse (maali-, skulptuuri- ja graafikakogu). Suurima osa nüüdiskunsti kogust moodustavad siiski audiovisuual- ja fotomeediami loodud kunstiteosed, mille säilitamine ja eksponeerimine eeldab pidevat kurvisolekut kirievt arenevate tehnoloogiliste võimalustega. Lisaks leidub kogus eri materjalides ja tehnikates loodud installatiivset ja objektipõhist kunsti ning muus eksperimentaalses võtmes tehtud kunstiteosed (sh tegevuskunsti dokumentatsioone, interaktiivseid teoseid jne). Lisaks Eesti tuntumatele kunstnikele on kogus ka väliskunstnike loomingu, eelkõige naaberriikidest. Olulisel määral on EKMI kogu kaasegse väliskunsti näol täiendanud tänu Tallinna graafikatriennaali preemiatöödele ja mõningal määral on EKMI ka ostmud väliskunstnike töid Eestis toimunud näitustel.

Siiski on seegi jaotus kohati segadustekitav, nii nagu „kaasegse kunsti / nüüdiskunsti“ definitsioon laiemal. Endiselt on palju kolmemõõmelisi nüüdiskunstiteoseid skulptuurikogu arvel (nt Villu Jaanisoo autokummidest tehtud hiigeltööid), aga installatiivse momenti lisandudes nihkuvad need „kaasegse kunsti“ manguuuumi (nt Villu Jaanisoo autokummidest „Oh, Carol“). Sellise segaduse vähendamiseks eraldati kaasegse kunsti kogu maalifondist iseseisvaks koguks 2011. aastal ja nimetati ümber nüüdiskunsti koguks.¹⁵² Esmatähtsaks seati kaardistada kõik teistes EKMI kogudes asuvad ebatraditsioonilistest materjalidest lähtuvad nüüdiskunsti teosed ning vajadusest ja võimalusest lähtuvalt need nüüdiskunsti fondi üle võtta. Ehkkl tegemist on ühe muuseumiga, on selline meediamiühine jaotus kollektiooni säilitamise ja haldamise seuskohalt oluline, kuna kaasegse elemeeerne kunstieclab traditsioonilise kunstiga võrreldes erinevaid säilitus- kui konserveerimisalaseid printsiipe.

¹⁴⁵ Intervjuu E. Komissarovaga 25.04.2012.

¹⁴⁶ <http://ekm.artum.ee/udainfo/index.html> (vaadatud 12.04.2012).

¹⁴⁷ Omandatuid verstaapostiks ja vahetokkuvõtteks Kultuurkapitali sihtmuuseumi toel omandatud kunstist oli 2002–2003. aastal Rütteilokoma hoones ja Rotemannii Soolalaos toimunud näitus „Kapitali“. Projekt raames koostati ka põhjalik internetikataloog, mis kajastab ajakirjaniku 1995–2002 nüüdiskunsti näitmeid EKMI kogu 107 kunstniku 505 teost üldsummas 2 912 000 Eesti krooni – <http://ekm.artum.ee> (vaadatud 19.08.2012).

¹⁴⁸ Kultuurkapitali kiri 27.01.1998 (EKMI arhiiv).

¹⁴⁹ 2006. aasta III kvartali rahaeraldise otsusega on EKMI kaasegse kunsti osundeks eraldatud summa olnud 1 miljon krooni aastas – Kujutava ja rakenduskunstis sihtkapitali esimehe Ljiljan Meistri pöörutamine EKMI peadirektor Marika Vaigu poole 2006. aasta 10. augusti (dokument nr 1-12.2/492, EKMI arhiiv). 2008. aastal tõusis summa 1 400 000 kroonini (Kultuurkapitali kiri 04.02.2008 nr 1-12.2/120 (EKMI arhiiv)), kuid 2009. aasta majanduskriisi tingimustes vähenes taas 1 miljoni (Kultuurkapitali kiri 30.04.2009 nr 6-16.2/0734 (EKMI arhiiv)).

¹⁵⁰ Selline jaotusüsteem pätinab Nõukogude perioodist ja valitises Eesti kunstielus 1980. aastate lõpuni.

¹⁵¹ Kaasegse situatsioonis on selline jaotus asunud – Lääne muuseumid on valdavalt perioodiliseksed – H. Treier;

¹⁵² Valikua vahadus. Vaatenuki 1990. aastate eesti kunstile – Valikua vahadus, lk 17.

¹⁵³ EKMI peadirektori käsikirj nr 73, 22.11.1996, EKMI arhiiv.

¹⁵² EKMI peadirektori käsikirj nr 214, 21.12.2010, EKMI arhiiv. Käsikirja sätestab EKMI struktuurni iseseisv nuüdiskunsti kogu aates 01.01.2011.

3. Kogumispoliitika

Eesti Kultuurkapitali sihtfiantseering on suunatud üksnes elavate kunstnike loomingu omandamiselle. Sellisena ei toimi see ainult muuseumikogu suurendamise vahendina, vaid ka Kultuurkapitali põhitegevuse hüvanguks: toetada stipendiumite süsteemi alusel Eesti kaasaegse kultuuri arengut. Siiski pole seda printsiipi läbi aastate üheselt tõlgendatud: arutletud on teemal, kas toetada vaid väga kitsal perioodil loodud kaasaegset kunsti või omandada ka elavaid klassikute loomingut. 2006. aastal võttis Kultuurkapital vastu otsuse, et kogumine peab olema rangelt perioodipõhine, puudutades vaid lähi-kaasajal loodud teoseid.¹⁵³ Siiski on muuseum alates Kultuurkapitali sihtfiantseeringu algusaegadest pööranud tähelepanu ka nõukogude perioodi avangardkunsti ostmisele, et täita lünkki selle ajastu kollektioonis. Näiteks 1998. aastast pärinevas dokumendis vastusena toonase kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali esimehe Andres Tali arupärimisele ostupuulitilise põhimõtte kohta sõnastatakse printsiibid ja prioriteetid järgmiselt: „...peaõhk kaasaegsele kunstile (u 5 aasta lõikes) + tippteosed 1960.–1980. aastate avangardist, mille osas muuseumikogudes on puudujärke. Kaasaegse kunsti omandamisel püüame pöörata tähelepanu olulistele teostele, näiteks biennaalidel ja trennaalidel äärmärgitud töödele, kaalukamatele personaalnäitustele ja seni muuseumikogudes mitteesindatud autoritele, arvestades kunstnike näitustegevuse aktiivsust ja jooksva kunstiriitika hinnanguid.“¹⁵⁴

Ka 2006. aasta Kultuurkapitali komisjoni otsusega muuseum ei nõustunud ja nõukogude avangardi kogutakse sihtrahade eest semni.¹⁵⁵

Nõukogudeaegse avangardpärandi kogumine on palju olnud seotud ka Kumu avamise ja püsiekspositsiooniga. Tsiteerides tol ajal uue ekspositsiooni koostamisega tihedalt seotud kuraator Eha Komissarovit, elas „Eesti Kunstimuseum kuni Kumu avamiseni, üheltme 2000–2005/2006 sellis lootuses, et ta saab vähemalt milijoni Eesti krooni ekspositsiooni jaoks. Kumu vajaduse jaoks osta sisse ka nõukogude klassikat.“¹⁵⁶ Oleksime me selle 2003 saanud, oleksime laastokkaostnud ja oleks see probleem lahendatud. Tänaaks päevaks on selle klassika hinnad kasvanud 100-kordselt, no igal juhul kordi ja kordi, oi kui palju kordi ja on selge ka, et me ei ole seda raha saanud ja majanduskriisid, kus me lakkamatu olene, ei andnud lootust sellele, et olukord paraneb ja selle tõttu on asunud ostma Kulka raha eest neid klassikuid. [...] meie probleem on Raul Meel, Kaljo Põllu, Lapin, Jüri Oksa, noh kõik sellised tegelased, kes on äärmiselt olulised, vajalikud kunstiajaloos seisukohalt [...]“¹⁵⁷

¹⁵³ Kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali esimehe Lyjana Meistri pöördumise EKMu peadirektor Marika Välgu poole 2006. aasta 10. augustil (dokumendi nr 1-122/492, EKMa arhiiv). Otsuses väljendatakse sihtkapitali nõukogu tahtet kunstiteoste rahastamisel käsitleda kaasaegse kunstina 21. sandid loomingu.

¹⁵⁴ EKMa pöördumise Kultuurkapitali Kujutava ja Rakenduskunsti sihtkapitali nõukogu poole seoses osupuulitilise küsimusega 1998. aastal (14.01.1998. nr 15/N, EKMa arhiiv).

¹⁵⁵ Kaks viimast Kultuurkapitali Kujutava ja Rakenduskunsti sihtkapitali nõukogu (st aastast 2008) ei ole Kunstimuseumi osuettepaneku kommentaarid, ostude sisu on täielikult EKMa osutuskomisjoni otsustada.

¹⁵⁶ Kadi Põll (sihtkapitali nõukogu liige 2008–2012), vestlus (22.05.2012). Märkmel autori valduses.

¹⁵⁷ Eesti Kunstimuseum esitas Kultuurministeeriumile 2004. aastal nimekirja nõukogudeaegse avangardpärandi kollektioonihihade tähtsimateks vajaminevateks töödest, kuid see jäi rahuldamata – Eesti Kunstimuseumi osutuskomisjoni protokoll nr 102, 03.06.2004 (EKMa arhiiv).

¹⁵⁸ Intervjuu E. Komissaroviga 25.04.2012.

Ettepanekud kunstiteoste ostmiseks teeb Kultuurkapitali määratud summa alusel Eesti Kunstimuseumi osutuskomisjon. Erandjuhul on Kultuurkapitali komisjon ka osuettepaneku tagasi lükanud põhjendusega,¹⁵⁸ et selle kunstniku loomingut on muuseumikogus juba piisavalt vms, kuid reeglina nimekirja aktsipteeriakse.¹⁵⁹ Eraldi komisjoni kaasaegse kunsti ostudeks ei ole, kõikide ostude ja kingituste osas võtab otsused vastu peadirektori käsikirjaga määratud osutuskomisjon.¹⁶⁰ Siiani töötab see 2004. aastal kinnitatud üsna üldsonalise statuudi alusel, mis määrab komisjoni üldise töökorralduse.¹⁶¹ Põhimõtteliselt võivad osuettepanekuid teha kõik EKMa teadurid ja koguhoidjad, ka need, kes komisjoni ei kuulu.

Siiski juhtis 1990. aastate teisel poolel ja 2000. aastate alguses valikuid väga selgelt muuseumis kaasaegse kunstiga tegelev kuraator Eha Komissarov: „Mina tegelesin kõige rohkem kaasaegse kunstiga ja tegin sageli ka neid näitusi, kus neid töid vahustati; [...] siis tuli Soros, kes hakkas tellima kunsti ja tegema kunstinäitusi ja meie siis oma Kultuurkapitali tollal väga väikeste ressurssidega ostime neid asju, mida me hetkel heaks pidasime. Alguces oli kõik väga lihtne, hästi vähe oli kunsti. [...] selle tõttu on meie kogud 2000. aastate alguseni suurepärased. Kunsti tehti ainult Tallinnas põhimõtteliselt, väga kindlate Sorose näituste“¹⁶², Venetsia biennaali¹⁶³ või projektide raames ja isikute arv oli ka enam-vähem selge, suunad olid ka selged, uus kunst positioneeris end video, performance'i, installatsiooni jms kaudu. Ja meil ei olnud üldse keeruline osta.“¹⁶⁴ Kunstisituatsioon muutus märksa keerukamaks ja mitmepalgelisemaks 2000. aastate keskkel, „keerulisiks läks asi ühtlame 2004–2010, kui tekkis uue kunsti paradigma plaanvatuslik laienemine, igas Eesti vähegi kultuuritraditsiooniga linnas tekkisid oma elujõulised kunstiriivimihused: Pärnus Non Grata, Tartus kõrkõimalikud subkultuurid.“¹⁶⁵ 2006. aastal avati Kumu kunstimuseum ja sellega kaasvas märgatavalt ka muuseumis töötavate erialaspetsialistide ring. Seoses arvamuuste ja kriitერიумite paljususega ning killustunud kunstisituatsiooniga muutus otsustusprotsess keerulisemaks: „[...] selles olukorras on hästi raske osta ja otsuseid teha ja neid summaks maksimaalse kasuteguriga paigutada.“¹⁶⁷

2009. aastal tegid nüüdiskunstiga tegelevad spetsialistid osutukomisjoni 2004. aasta statuuti parandusettepanekud, millega sooviti anda koguhoidjatele enam otsustusõigust teoste omandamisel.¹⁶⁸

¹⁵⁸ Tegelikult on seda juhtunud senise Kultuurkapitali ostude ajaloo jooksul vaid korrat. 2007. aasta I eraldise taulises lükkati tagasi kahe Jüri Arraku joonistuse ostu ettepanek (kiri nr. 1-4/48, 19.02.2007, EKMa arhiiv).

¹⁵⁹ Intervjuu E. Komissaroviga 25.04.2012.

¹⁶⁰ Kiri nr 1-4/251, 06.09.2006 (EKMa arhiiv).

¹⁶¹ Osutukomisjoni statuti, kinnitatud EKMa peadirektori käsikirjaga (kiri nr. 114, 17. 11.2004, EKMa arhiiv).

¹⁶² Sorose aastanäitusel lõppesid 1996. aastal, „Interstanding“ sarja näitused (õnnisid ka hiljem, aga seal oli valdavalt rahvusvaheline kunst – Sirje Helme kommentaar (13.05.2012).

¹⁶³ Näiteks Venetsia biennaali töodes on ostetud Kaido Ole ja Marko Mäetamme monumentaalne töö „Rakett“ (2003) ja Mark Kaipere „Jo“ (2005).

¹⁶⁴ Intervjuu E. Komissaroviga 25.04.2012.

¹⁶⁵ Tegelikult tekkisid alternatiivid Tallinna-välised kunstinäitused märksa varem, juba 1990. aastate teisel poolel, Eha Komissarovi intervjuus mainitud perioodil hakkas muuseum neltle enam tähelepanu pöörama.

¹⁶⁶ Samas.

¹⁶⁷ Samas.

¹⁶⁸ Praeguseni pole osutukomisjoni muudatusettepanekuga statuuti veel kinnitatud.

ostma ja mitte üle minema arhiivide ja dokumentatsioonide kogumisele ning galeriisüsteemile?

„Arhiivi visuaal tavaliselt ei vasta kohnemõõnelisele objektile. Kahetemat arhiivid täiustuvad ja kohnemõõneline võrdlus on iniselt paari aasia küsimus, aga see on umbes sama olukord, nagu animafilmis, mis järgest enam läheneb selle tegekkusele, dokk- formaadile, aga ikkagi on alati kuskil [...] nagu Avo Pikkov tütle, õvavastav kunstikkus, kunstikkuse õv. Nii et ma olen üsna kindel, et arhiiv ongi meie tulevik. Aga praegu see meid veel ei puuduta.

Kogumise kohta pealt mina isiklikult oma amatöörkuraatori mätta otsast pakuks välja kaks põhjenadust. Esiteks: kogumine on ainukene tõeliseult avvanne ja sohiatne viis tasustada kunstnikule tema töö. Kui kunstnik kirjutab lõputuid projekte ja elab projektirahadest, siis see on ikkagi midagi muud kui see, et temalt osetatakse, nii nagu Lorenzo Medici omal ajal, osetatakse töö ära. Ja see on väga oluline kunstniku maailmapildis. [...] Stimul on see, et sa tegid midagi valmis, see kõnetab publikut või tihiskonda, ta on mingi märgiline osa, ta mõjutab, ta on mingi tähis, mille vastu võideldakse, mida ütletakse. Ehk siis kunstiloomingu ülalhoiuks, kunstniku kui mõiste ülalhoiuks.

Muuseumi seisukohalt [...] muuseum spekuleerib või opereerib kultuurimälu teemadel, on kultuurimälu hoidja ja kujundaja – paratamatult keegi peab ju seda kujundama – on maisotsustaja [...] see, kas muuseum osab kellegi töö või ei, on lahutamatu osa kunstinaalimast. Ja muuseum kunstinaalimast, tal ei oleks kohta, kui ta oleks ainult mingi näituseväljak, näituse koht. Siin hakkavad mängima just sellised teised asjad, tal on prestiiži, ta otsustab midagi, ta määrab midagi, ta kogub, ta hoiab seda tööd – kunstnikul on see väga oluline, et tema tööd hoitakse. Ja et ka järgmisel põlvend töötavad selle objektiga ja mõtestavad seda. Ma muiaugi ülilise ei väljista seda võimalust, et kuskil sajanadi pärast on olukord sealmaal, et eseme tootmine kaob ära, objekt hakatakse looma selliste vahenditega, et neia probleeme pole. Iniselt see eseme mõiste muuhtub.

Naudime seda olukorda, et praegu on veel ese olemas ja kogume teada!

Kuidas määratleda säilitaja (koguhoidja/konservaatori-/restauraatori) rolli nüüdidkunst kogumisel? Kes otsustab, mis säilib tulevastele põlvendele kaasaja kunstipärandist, kas kurator või säilitaja? Kas kogumise aluseks on kunsts toimuva arengud ja kogu peaks markerima nende arengute trajektoori või peaks muuseum kogumisel lähtuma eeldusest, et teosel on mingigi säilimise garantii teatud ajalises perspektiivis? Kas peaksime lähtuma hoopis Frederik Leeni (Brüsseli Kaunite Kunstide Muuseumi kurator, 1997) mõttest, et „tuld pole võimalik konserveerida kaavam, kui see põleb“ ja avalik muuseum ei peaks tema arvates koguma töid, mille materiaalne iseloom ei võimalda neid säilitada minimaalselt paarsada aastat?¹⁷⁶ Leen põljen dab seda kolme argumentidga: a) muuseumi esmase ülesandega säilitada oma kogusse kuuluvaid teoseid, b) majanduslike põhjustega ja c) kunstnike vastutusega. Tema argumentatsiooni järgi on vastutustundetu investeerida avalikku raha sellise kultuuripärandi säilitamiseks, mis juba olemus-

likult ei säili; teisalt on kunstnikud teadlikud muuseumi funktsioonist, ja kui nad ei loo materiaalselt vastupidavaid teoseid, ei saa nad ka eeldada nende kuulumist muuseumikogudasse.¹⁷⁷ Kas konserveatoriil peaks olema vetoõigus, nii nagu see mõnes muuseumis lahendatud on?¹⁷⁸ Kas kogumise printsiibi lähtepunktiks saab olla materjali säilivus?

„Ma arvan, et hoidja peab tulema kaasa kunsti vahmistamise muutunud tingimustega ja restauraator samuti. Ja restauraator peab töötama välja omaenda dissipliini tarkusest ja filosoofiasst lähtudes mingsuguse mõislikku suhte säilitamise ja kasutamise osas. Ma pean absoluutseks nullpunktiks seda, kui restauraator on keelav instants [...] see, et nüüdiskunsti asjadele hakatakse taha projitseerima igaviku mõõdat, ma ei oska seda hukka mõista, võib-olla on see vajalik, aga kuratori töö teeb see hästi keeruliseks. Kaasajia kunsti töid pannakse sageli lakke, pöranadale, aknast välja, eks ole. Näiüid ta käib läbi restauraatori süsteemi, talle pannakse kiilge silte „igavik“, mis tähendab, et teda ei saa enam väga paljudel viisidel, mida kunstnik ette nägi, eksponeerida. Mis siis ataks selles olukorras, kui kõik restauraatorid on klassikalise hardusega ja nende töö on vanad maalid, vanad graafilised lehed, vana paber? Meil on siin Eesti kõige tsiviliseeritum, kõige paremini varustatud, kõige rohkem teaduslikule mõttele lähedal seisvan restauraatorite töökoda. Nad hoiavad ülival seda igaviku paradigmat ja kogu seda uuenuvad kemikaalide arsenalit kasutatakse selleks, et seda tööd võimalikult hästi ette valmistada igaviku mõiste jaoks, ja siis teada ka pärast rasket restaureerimisööd kuhugile munufitseerida. [...] ja välja tuua mingitil hästi erandjuhudel. See on minu jaoks kõik seotud sellise jerssiitliku mõlemisega. Kunst vajab absoluutset vaatajalt, ta peab olema nähtava, ta peab olema kättesaadav ja transportitav. Mis tähendab, et hulgaliselt restaureerimise ja säilitamisega seotud põhiteemasid satuvad kogu aeg löögi alla ja koos nendega ka kuratorid löögi alla, institutsioonid löögi alla: seda me teile ei annal on must ja haiseb! See on võib-olla normaalne igaviku seisukohalt, aga palun sõnastage mille ära, mis on igavik. Ja mitte see, et igavik on igavik, sõjad põlvend. Sõnastage see igaviku dimensioon siis ära, võttes arvesse kõik kokku aetasia jooksul toimunud arengud, kus tihelt poolt kõike kokku aetakse, teiselt poolt on internet, kõik kolib interneti. Ja siis lõpuks kaabkt selle ehtsa asjaga kohutimise kultuur või harjumus või traditsioon ära.

Mina ei ole sellise väga paanilise säilitamise poolt ja kogudel tuleb kohaneda vajadusega ja nende reglilega, mis ühiskonnas kehitvad. Muuseumid, need on mausoleumid, on ju, ei muutu enam midagi [...] Nikaana, kui meie kogud täienervad ja tulevad järgest küstavamad kaasagse kunsti protseduurid ja näitusepõliitika, tuleb restauraatoritel valmis olla, et neid asju tuleb hävitada, need tuleb hästi palju näidata [...]”

¹⁷⁷ Samas.

¹⁷⁸ A. Kok, Proceedings – Modern Art: Who Cares?, lk 377. Siiski on vähesed muuseumid nii ekstrime säilitamisepõliitika oma kogude täiendamise aluseks võtnud, pigem on toimunud mitte kogumise, säilitamise ja konserveerimise printsiipides.

Ka konservatorite-säilitajate perspektiivis on palju diskuteeritud institutsiooni sees kasvava lõhe üle ja kogumispoliitika ümberhindamise vajadusest, pidades silmas ajutise elueaga teoseid.¹⁷⁹ Jill Sterrett, San Francisco Moodsa Kunsti Muuseumi kogude ja konserveerimisosakonna direktori sõnu: „Konventsionaalselt arvatakse, et objektide säilitamiseks tulevastele pölvetele on parim uurida nende materjale, panna need pimedasse hooldatesse ja monitoorida keskkonda. Ja arvatakse, et nii säilib objekt sadu aastaid. Aga viimase viiekümne aasta kunsti, eriti installatiivse kunsti puhul – kui me midagi sarnast teeme, on see märk nende häbbumisest.”¹⁸⁰ Üha rohkem on muuseumid minemas seda teed, et teoseid ostetaksegi kas limiteeritud ajaperioodiks või mittefüüsilise objektina, vaid kontseptsioonina. Lepingu, installaerimisjuhise ja vms. Nagu muuseumi Elaine Heumann Gurian ütleb, tulevikmuuseumid on üles ehitatud pigem kultuurilisele mälu kui füüsilistele faktidele/asitõenditele.¹⁸¹

„[Asjade ajutine ostmine], no see oleks lahendus, kahlemata. Aga ta paneb ikkagi muuseumi idee tohutu lögi alla sellepärast, et väga lihtne oleks võtta lihtsakeseks ajaks [...] aga me ju ei tea, mis juhtub 10–20 aasta pärast. Mina olen oma elus läbi elanud väga drastilisi kunsti mõiste vahetumisi.

Ma arvan, et me peaksime oluliselt parandama oma kunstistu [protsessi] ja inimesi töö hoidama, kes sellega tegelevad. Ja teiseks ma arvan, et restauratorid peaksid väga teraselt jätkama kõiki diskussioone, mis toimub mingite probleemide ümber, ja siis midagi nendega kaasa minema ja mitte jätma oma esisade tarkuse juurde ja mingisuguseid fetišistlikke-naritsistlikke muuseumikultuure kultiveerima. Kollektioneerimise osas oleme me tubli 19. sajandi ettevõtte. Kumu on parannalt otsaga juba 20. sajandi lõpu poole. Aga me peame 21. sajandisse minema! [...] Mulle meeldiks mingid *DIALOGID*!”

5. Nüüdiskunsti kogude haldamisega seotud probleemid säilitaja perspektiivist

Enne Kumu kunstimuseumi avamist ja kogude ülekolimist 2006. aastal valitses nüüdiskunsti säilitamises halduses suhteliselt kaootiline periood. Olukord oli ühel poolt tingitud omandamisprotsessi tehnilisest fookusest, mille huviorbiidi keskmes oli kuratori küsimus: **mida** koguda. **Kuidas** neid materiaalselt, kontseptuaalselt ja kontekstuaalselt keerulisi artefakte terviklikult omandada ja säilitada, taandus toona praktilise küsimuse ees – nimelt paiknesid maalikunsti hooldad kitsakeses kahekorralises vanaima hoones. Esmaseks probleemiks oli suureõtmeliste, elementsete ja killustatud kaasaegse kunsti teoste paigutamine nende ebasobivatesse ruumioludesse.

¹⁷⁹ A. Bracker, R. Barker, Relic or Release: Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Death of Contemporary Works of Art – ICOM Committee for conservation triennial meeting (14th), Vol II, The Hague, 12–16 September 2005, Preprints, London: James & James, 2005, lk 1009–1015.

¹⁸⁰ Competing commitments: a discussion about ethical dilemmas in the conservation of modern and contemporary art. – Getty Newsletter 24.2 (Fall 2009), http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/dialogue.html (vaadatud 25.05.2012)

¹⁸¹ Vidatand A. Bracker, R. Barker, Relic or Release, lk 1014 kaudu.

Kumu valimiseega lahenedis keerulised hoiustamistingimused ja muuseumi struktuuri moodustati kaasaegse kunsti konservatori eriala. See andis aluse hakata teadvustama tervikprotsessiga seotud probleemkohti ning samm-sammult üles ehitama teadlikku säilitamisalaat tegevust, mis peab silmas nii olemasolevat kui omandatavat kollektiooni.

2010. aastal moodustati komisjon, mis tegeleb kogudepoliitika (sh ka kogumispoliitika) dokumendi koostamisega. Eraldi töötatakse välja nüüdiskunsti kogumist ja säilitamist reguleeriv osa, milles on arvestatud selle spetsiifikkaga.¹⁸² Nüüdiskunsti haldusprintsiipide väljatöötamise esimese sammuna kaardistati kogude säilimisega seotud probleeme, millele peaks tulevases teadliku säilituspoliitikas tähelepanu pöörama. Järgnev on nüüdiskunsti kogu juhataja (Annika Rääme) ja konservatori (Hiljka Hiio) nägemus nüüdiskunsti säilitusala haldamise kitsaskohadest EKMI struktuuris:

– Ostuprotsess

Praegu kehtiv ostukomisjoni statuu lähtub üheselt klassikalise pärandi kogumise printsiipidest. Nüüdiskunsti omandamisprotsessis peab arvestama selle spetsiifikkaga ning olema märksa läbimõeldum ja pikem. See peab sisaldama pikaajalist ja jätkusuutlikku säilitamise visiooni, sh teose kontseptuaalse välja dokumenteerimist, säilitust-, conserveerimis- ja eksponeerimisplaanid väljatöötamist; lepingute ja omandamisfaaside sõnastamist jms. Ostuprotsessi juures peaks kriitiliselt kaaluma ka objekti säilitamise ja haldamisega kaasnevaid tööjõu- ja raharesursside, mis peaksid moodustama kogude eelarves eraldi rea.

Heaks õppetunniks selles protsessis on olnud varasemad ostud, mille puhul oleks komisjon omandamisfaasis pidanud rohkem kaalulema teose säilimise ja eksponeerimisega seotud aspekte ning detailsemalt fikseerima teose kontseptuaalse ja kontekstuaalse välja.

– Säilitamisprotsess

Ümber on vaja defineerida passiivse ja aktiivse säilitamise printsiipid, pidades silmas kaasaegse kunstiloome eripära ja iseloomu. Ideaalis tuleks juba omandamisprotsessi käigus sõnastada, kuhumaani ja millisel viisil tohib teosesse sekkuda, millised „varuosad” teosega koos säilitada, millised hoiustamis- ja eksponeerimistingimused tööle luua, lähtudes nii kunstniku kui ka muuseumi nägemusest. Olemasolev kogu tuleb sellist perspektiivist lähtuvalt etapiliselt läbi vaadata ning võimalusel komplekteerida tagantjärele probleemsete tööde säilitamisdokumentatsioon.

– Eksponeerimisprotsess

Praeguses muuseumisituatsioonis eksponeeritakse oma koguse kuuluvaid teoseid sporaadiliselt ja harva. Jätkusuutliku säilitamise aspektist oleks vaja koguse omandatud eksperimentaalsemaid teoseid omandamisjärgelt ka

¹⁸² Nüüdiskunsti kogudepoliitika väljatöötamise komisjoni moodustavad kaasaegse kunsti kogu juhataja (Annika Rääme), nüüdiskunsti kurator (Kati 2011. aastani Maria-Kristina Soome) ja kaasaegse kunsti konservator (Hiljka Hiio). Dokumendi muustandi versioon on nüüdiskunsti koostatud.

reaalselt eksponeerida.¹⁸⁸ Musealiseerimisprotsessi käigus prognoositud vajadused töö terviklikuks säilitamiseks võivad jääda hoiustamiskontekstis liialt teoreetiliseks, reaalse eksponeerimise käigus ilmnevad konkreetsed lüngad, riskid ja uued aspektid, millele ei pruugi hoidlatingimustes tähelepanu pöörata. Lisaks annab tegelik installimine ja eksponeerimine võimaluse salvestada protsessi kulg ning koostöös kunstnikuga fikseerida spetsiifilised asjaolud teose edasiseks käitlemiseks.

– Konserveerimisprotsess

Nüüdiskunstiga seotud aktiivsed konserveerimistööd peaksid üldjuhul olema erialase (haridusliku) taustaga konservatori läbi viidud või kureeritud lähtuvalt nüüdiskunsti spetsiifikast. Et ennetada ajas kasvavate probleemide lahendamise keerukust ja kallidust, peaks teose omandamis- ja säilitamisprotsessi kaasama konservatori preventiivse aspekti.

¹⁸⁸ Paljud muuseumid on võtnud printsibiiks perioodiliselt taastallatavate ja eksponeerida komplekssemaid taid, millele käigus seatakse teose seisundi: – vi näiteks: K. Kessler, Artists Create their Artwork with Design Objects and Ready-Made Decoration Accessories; Conservation Challenges within an Installation by Isa Genzken. – Future Talks 009, The Conservation of Modern Materials in Applied Arts and Design. Papers from the Conference, held at the Pinakothek der Moderne, Munich 22–23 October 2009. Toim. T. Bethhold. Munich: The International Design Museum, lk 151.

6. STORY OF THE COLLECTION
Outline of the evolution, principles and current situation of the AME collection of contemporary art

6.1. History of the Origin of the Collections

The collection of Estonian art has been one of the AME's main functions throughout its entire history.¹⁸⁴ This largest art collection in Estonia has evolved through national purchases and donations from artists. The Estonian Cultural Endowment, which began operating in 1926, from its conception set as its objective the support of Estonian artists through the purchase of their works of art. In this way, many of the masterpieces of Estonian art have made their way into the museum's collections.¹⁸⁵

The Cultural Endowment ceased to exist during the Soviet era and the collection of art was regulated by the state during this period. Purchases were made by the expert commission of the Ministry of Culture, which consisted mostly of artists who were recognised by the political authorities.¹⁸⁶ Additionally, a representative from both the Tartu and Tallinn State Art Museums¹⁸⁷ also sat on the commission.¹⁸⁸ The system of purchases by the ministry operated until the restoration of the Republic of Estonia in 1991.¹⁸⁹

The *Kunstifond* (Art Fund) operated as a second parallel purchase channel and started forming its own art collection.¹⁹⁰ Its commission's selection of purchases was significantly more liberal than that of the ministry¹⁹¹ since it was an ideologically independent expert commission.¹⁹² The *Kunstifond* transferred its purchases to the museum from time to time and, in this way, the museum's collections were supplemented with works of a more experimental nature.¹⁹³

After the restoration of independence, the Estonian government sought opportunities to support culture and re-established the Estonian Cultural Endowment by legislation passed on 1 June 1994. Eha Komissarov was a member of the first Cultural Endowment commission and was also the AME curator of contemporary

¹⁸⁴ <http://dem.artum.ee/indainfo/index.html> (viewed on 13 April 2012).

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ I. Kangilaski, e-mail 3 May 2012.

¹⁸⁷ Renamed the ESSR State Art Museum in 1970, and renamed the Art Museum of Estonia in 1989 – I. Teder, material in manuscript form in the possession of the author.

¹⁸⁸ Inge Teder represented the Art Museum of Estonia as of 1965 and served as the research director at that time (the director of the museum as of 1966). – *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ The *Kunstifond* was established after the Second World War and it was the economic organisation of the Artists' Union. The main objective of the *Kunstifond* was to assure a technical base and materials for creative work for artists, which was effected by the method of the ARS art production enterprises in Tallinn and Tartu. This was a self-supporting organisation that earned income from large works commissioned by the state (such as designs) and from the sale of art production enterprise products. 10% of the income went to the USSR Art Fund in Moscow, but 90% was spent at its own discretion. Among other things, that money was used to purchase works from artists, most of which were stored in the *Kunstifond* depository in the Art Hall, but some of which were deposited with or given to public institutions (e.g. hospitals) and to museums. –

Conversation with Andres Kompus, the director of the *Kunstifond* (1970–1992) on 15 April 2012. Notes in the possession of the author.

¹⁹¹ I. Teder, material in manuscript form.

¹⁹² Conversation with A. Kompus on 15 April 2012.

¹⁹³ I. Teder, material in manuscript form.

art.¹⁹⁴ She recalls the mission to work out the Cultural Endowment structure, including the system for financing museums. The question of whether to adhere to the pre-war model, where the Cultural Endowment council selected works to be purchased for museums, or whether the decisions should essentially be made by the museum's purchasing commission was at the centre of discussion. As Eha Komissarov recalls: "[...] I struggled quite vigorously and fortunately found allies among young contemporary artists for the approach that the Cultural Endowment would actually give the money but the museums themselves would make the purchases. In so far as the museums of today are not comparable to the pre-war museums [...] the museums themselves know what their needs are."¹⁹⁵

In 1994, the first members of the council of the foundation for visual and applied arts passed a decision to restore the pre-war system from the era of the Republic of Estonia and to supplement the collections of the Art Museum of Estonia and the Tartu Art Museum through art purchases. Since the Cultural Endowment commission conceded that it did not know the museum's needs, it was left to the commission to decide the size of the monetary grant while the museum's purchasing commission resolved questions related to the contents of purchases.

From the time of this decision by the Cultural Endowment, the majority of the AME's contemporary art has been acquired through the Cultural Endowment's support. The museum's budgetary resources for purchases have been aimed more at supplementing historical collections.

6.2. Structure of the Collections

According to the art museum's traditional structure, acquired works were divided up according to technique between the painting, graphic art and sculpture collections.¹⁹⁶ The change that took place in the format of artworks in the 1990s, however, brought experimental media into artistic practice on a broad scale, including photographs, video and electronic art, which required changes in the museum's structure as well. The "photo-video collection" was formed in 1996 as a subdivision of the painting collection and, initially, it collected art that was strictly photography and audiovisual medium-based. Quite soon, however, it became apparent that this kind of medium-based division did not correspond to the parameters of contemporary art. It often proved to be complicated to define a work as a photo or video if other elements of installation art were included in the work.

In order to reduce the constraint of the narrow medium-based division, the photo-video collection was renamed the collection of contemporary art in 2006, yet it remained a subdivision of the painting collection. Since then, the collection has brought together works that do not fit into traditional art museum collections, based on the principles of collection, depositing and exposition. In addition to the

¹⁹⁴ Eha Komissarov has worked as the AME curator of contemporary art since 1973.

¹⁹⁵ Interview with E. Komissarov on 25 April 2012.

¹⁹⁶ This is the old Soviet-era system, which in turn originates from academism, and according to which the hierarchy of the arts also functioned. This kind of division is hopelessly outdated in the contemporary situation. Western museums are predominantly period-oriented. – S. Helne's commentary (13 May 2012).

better-known Estonian artists, the collection also includes works by artists from abroad, primarily from neighbouring countries.

There are still many three-dimensional works of contemporary art in the painting and sculpture collections (for instance Vilja Jaanisoo's gigantic chairs made of automobile tires) but, when the aspect of installation is added, these works shift into the sphere of "contemporary art" (for instance Vilja Jaanisoo's *Oh, Carol*, also made of automobile tires). In order to reduce this kind of confusion, the contemporary art collection was separated from the painting collection as an independent collection in 2011. Its objective was to determine which works of contemporary art based on non-traditional material were deposited in all other AME collections and to transfer them to the collection of contemporary art on the basis of need and feasibility. Even though the collections are all part of one museum, this kind of medium-based division is important from the standpoint of preserving and managing the collection, since contemporary ephemeral art implies different principles concerning preservation and conservation compared to traditional art.

6.3. Collection Policy

The Cultural Endowment's targeted financing is aimed at acquiring the work of living artists only. As such, it functions not only as a means of enlarging the museum's collection but also for the benefit of the Cultural Endowment's principal activity: to support the development of contemporary Estonian art on the basis of a system of scholarships and grants. This principle has been interpreted ambiguously through the years: it has been discussed whether to support contemporary art created during only a very narrow period of time or whether to also acquire targeted financing, the museum has devoted attention to purchasing avant-garde art from the Soviet period, as well as art created in recent years, in order to fill gaps in the Soviet-era collection.

The AME purchasing commission submits proposals for purchasing artworks on the basis of the amount set by the Cultural Endowment. There is no separate commission for purchasing contemporary art. The purchasing commission appointed according to the directive issued by the museum's chief director make decisions regarding all purchases and gifts.

The selections made by the museum in the latter half of the 1990s and the early 2000s were very obviously guided by Eha Komissarov, the curator dealing with contemporary art. *I mostly dealt with contemporary art and put together those exhibitions where those works were made. [...] Everything was very simple at first. There was very little art. [...] for this reason, our collections up to the early 2000s are excellent.*¹⁹⁷ The situation in the art scene became considerably more complicated and diverse in the mid-2000s: *the situation became complicated from about 2004 until 2010 when an exponential expansion of the paradigm of new art took place.*

*Viable art groups emerged in every Estonian city with even a little cultural tradition.*¹⁹⁸ The Kumu Art Museum opened in 2006 and this considerably expanded the circle of specialists working at the museum. The decision-making process became more complicated due to the diversity of opinions and criteria, and the fragmented condition of the art scene: *[...] in this situation it is really tough to purchase and to make decisions and to invest those sums to maximise efficiency.*¹⁹⁹

The official AME principles concerning collection are prescribed by the 2004 purchasing commission statutes, which apply regardless of period and branch of art. The AME does not have a document prescribing the principles of its official preservation policy. The museum relies on the national Museums Act and on principles worked out by various institutions of preservation (primarily the Kumu Conservation Centre).

The principles of purchasing policy and preservation strategy currently in effect are unequivocally based on historical heritage and take into account the contemporary principles of preservation ethics in effect in regard to traditional art. In the case of contemporary art, this creates a number of problems from the standpoint of both the curator and the conservator.

6.4. Problems associated with managing contemporary art collection from the curator's perspective

The evolution of the AME contemporary art collection has for a long time been associated with the long-time curator of contemporary art, Eha Komissarov. The collection that we are dealing with nowadays came into being, to a great extent, through her personal initiative and subjective decisions. Thus Eha Komissarov's subjective vision provides the most comprehensive picture of the dilemma associated with collection and preservation from the perspective of the curator, and is presented as an excerpt of an interview conducted with her:

We have a very bizarre institution, the AME, [which is based on] a really massive heritage of classical art, with which not a single employee has any problems. And into this very harmonious classical environment, contemporary art is planted by way of Kumu and the Cultural Endowment. And this is no longer that Soviet-era art that dealt with painting, printmaking and sculpture. [...] The artist does everything but the entire culture that caters to him has not yet [...] gone along with changing the concept of contemporary art [...]. The museum considers itself a temple, a repository, the function of which is to preserve that immense culture. [...] I cannot condemn the fact that the dimensions of eternity have started being projected onto objects of contemporary art. Perhaps that is necessary, but it makes the curator's job very complicated. Works of contemporary art are often hung from the ceilings laid on the floor, installed outside the window, and so on. Now it goes through the preservation system, the label "Eternity" is affixed to it, which means that it can no longer be displayed in very many of the ways that the artist intended.

¹⁹⁷ Interview with Eha Komissarov on 25 April 2012.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

I am not in favour of this kind of very panic-stricken preservation. Collections have to adapt to the needs and rules that apply in society. [...] As long as our collections are supplemented and ever more questionable procedures and exhibition policies come along in contemporary art, conservators have to be prepared for the fact that these objects have to be destroyed, that they have to be displayed a great deal [...]

[...] I think conservators should very attentively keep abreast of all discussions that take place concerning various problems and then, of course, they should go along with the process and not stick with the knowledge of their forefathers and continue some sort of fetishist, narcissist museum cultures. We're a fine 19th century entrepreneur in terms of collecting art; Kumu is unavoidably at the end of the 20th century already. But we have to enter the 21st century! [...] I'd like some kind of DIALOGUES!

6.5. Problems associated with managing contemporary art collection from the conservator's perspective

A relatively chaotic period prevailed in the management of contemporary art related to preservation prior to the opening of the Kumu Art Museum and the relocation of the collections in 2006. This situation was partly caused by the one-sided focus of the acquisition process. The curator's question **what** to collect was at the centre of the sphere of interest of this focus. **How** to acquire and preserve these materials, conceptually and contextually complicated artefacts was overshadowed back then by practical questions – namely, the depositories for paintings were located in a rather cramped two-storey historic building in the Old Town. The primary problem was how to fit large-scale, ephemeral and fragmented works of contemporary art into those unsuitable spatial conditions.

The difficult deposition conditions were resolved with the completion of Kumu and the specialist position of conservator of contemporary art was added to the museum's structure. This formed the basis to start identifying problem areas in the process as a whole and to start building up knowledgeable action in the field of preservation that would take into account both the existing collection and future acquisitions.

A commission was formed in 2010 to draw up a document outlining the museum's policy on collections (also including collection policy). The part regulating the collection and preservation of contemporary art is still being worked out separately, to take its specific nature into account.²⁰⁰ The problems associated with preserving the collections that a future-oriented preservation policy should pay attention to were outlined, as the first step in working out principles for managing contemporary art. The following is the vision of the head of the contemporary art collection (Annika Rämö) and the collections conservator (Hilkka Hiipö) of the bottlenecks in the AME structure related to managing the preservation of contemporary art.

²⁰⁰ The members of the commission for developing the policy on contemporary art collections are the head of the contemporary art collection (Annika Rämö), the curator of contemporary art (Maria-Kristiina Somre until 2011) and the conservator of contemporary art (Hilkka Hiipö). A rough draft of the document has been drawn up.

– Purchasing process

The current purchasing commission statute relies unambiguously on the principles of collecting classical heritage. The acquisition process of contemporary art has to take its specific nature into account and be considerably longer and more carefully thought out. It must include a long-term and sustainable preservation vision including the documentation of the works conceptual field; working out a plan for its preservation, conservation and exposition; wording contracts and acquisition phases and other such matters. In the acquisition process, the manpower and financial resources that accompany the preservation and management of the object should also be critically deliberated and the necessary financial resources should form a separate line item in the budget for the collections.

Previous purchases in the case of which the commission should have delved more over aspects associated with the preservation and exposition of a work and put the work's conceptual and contextual fields in writing in greater detail have served as valuable lessons in this process.

– Preservation process

The principles of passive and active preservation must be redefined, bearing in mind the nature and specific features of contemporary artworks. Ideally, the extent to which the work may be interfered with and in what way, which "spare parts" should be preserved together with the work, and what kind of preservation and exposition conditions need to be created for the work based on the vision of both the artist and the museum should be delineated in the course of the acquisition process. The existing collection should be reviewed in stages from this perspective and, wherever possible, preservation documentation should be pieced together after the fact for works that are problematic.

– Exposition process

In today's museum situation, works belonging to the museum's own collection are displayed sporadically and infrequently. From the aspect of long-term preservation, it is necessary to actually exhibit experimental works acquired in the collection after their acquisition.²⁰¹ The needs for comprehensively preserving a work as foreseen over the course of its musealisation can remain too theoretical in the context of deposition. Specific gaps, risks and new aspects emerge in the course of actual exposition that are not necessarily paid attention to in storage conditions. Additionally, the actual installation and exposition of the work provides the opportunity to record the course of the process and, in cooperation with the artist, to put specific circumstances in writing for the future handling of the work.

²⁰¹ Many museums have adopted the principle of periodically re-installing and exhibiting more complex artworks in the course of which the conditions of the works are monitored. – see for example: K. Kessler, Artists Create their Artwork with Design Objects and Ready-Made Decoration Accessories, Conservation Challenges within an Installation by Ija Genzken. – Future Talks 009, The Conservation of Modern Materials in Applied Arts and Design, Papers from the Conference, held at the Pinakothek der Moderne, Munich 22–23 October 2009. Ed. T. Bechtold, Munich: The International Design Museum, p. 151.

Conservation process

Active conservation work associated with contemporary art should, as a rule, be carried out or curated by a conservator with a professional (academic) background in the speciality and based on the specific nature of contemporary art. In order to avoid the complexity and expense of resolving problems that grow over time, the conservator's preventive approach should be involved in the work's acquisition and preservation process.

II OSA JUHTUMID

Selle osa teesanne on illustreerida nüüdiskunsti säilitamisega seotud probleeme konkreetsete teoste näitel. Valitud on kuus intrigeerivat teost, millest igaüks räägib ühelt poolt oma lugu, teisalt lahkab teatud laiemat tahku nüüdiskunsti säilitamisel ning pakub võimalikke lahenduskeeme.

Doktoritööd saaval näitusel eksponeeritud teosed kattuvad analüüsiitud näiteobjektidega. Kirjaliku töö järgnev osa suhestub interaktiivselt ekspositsiooniga ning avab laiemalt näituse raames esitatut. Kuna tegemist on visuaalse materjali ja videomeediami kaudu vahendatud informatsiooniga, avardab näitusel esitatu omakorda kirjasõna mõõdet. Iga juhtum on vormistatud omaette artiklina, et olla mõistetav ka doktoritöö tervikkontekstist sõltumatult.

PART II CASES

The objective of this part is to illustrate the problems associated with preserving contemporary art using particular works of art as examples. Six intriguing works have been selected, each of which tells its own story on the one hand while on the other hand dissecting a certain broader aspect in the preservation of contemporary art and offering outlines for possible solutions.

The works on display at the exhibition accompanying this doctoral dissertation overlap with the analysed objects used as examples. The following part of the written work relates interactively to the exposition and expands more broadly on what is presented within the framework of the exhibition. Since this is information transmitted through visual material and the medium of video, the works presented at the exhibition expand on the dimension of the written word. Each case is formulated as a separate article in order to be comprehensible independently of the complete context of the doctoral dissertation.

Kunst kui produkt versus kunst kui protsess: KUIDAS KOGUDA PROTSESSI?

ERKI KASEMETS „Jäädvustus” (1996) näitel

„Dokumendid on lihtsalt ühed paljudest mõttetult kõnekatest esemetest, mida Kasemets on kogu oma teadliku elu korjannud, ja kogitud esemetest moodustatud pseudosüsteemiseeritud musterid ongi tema looming.”

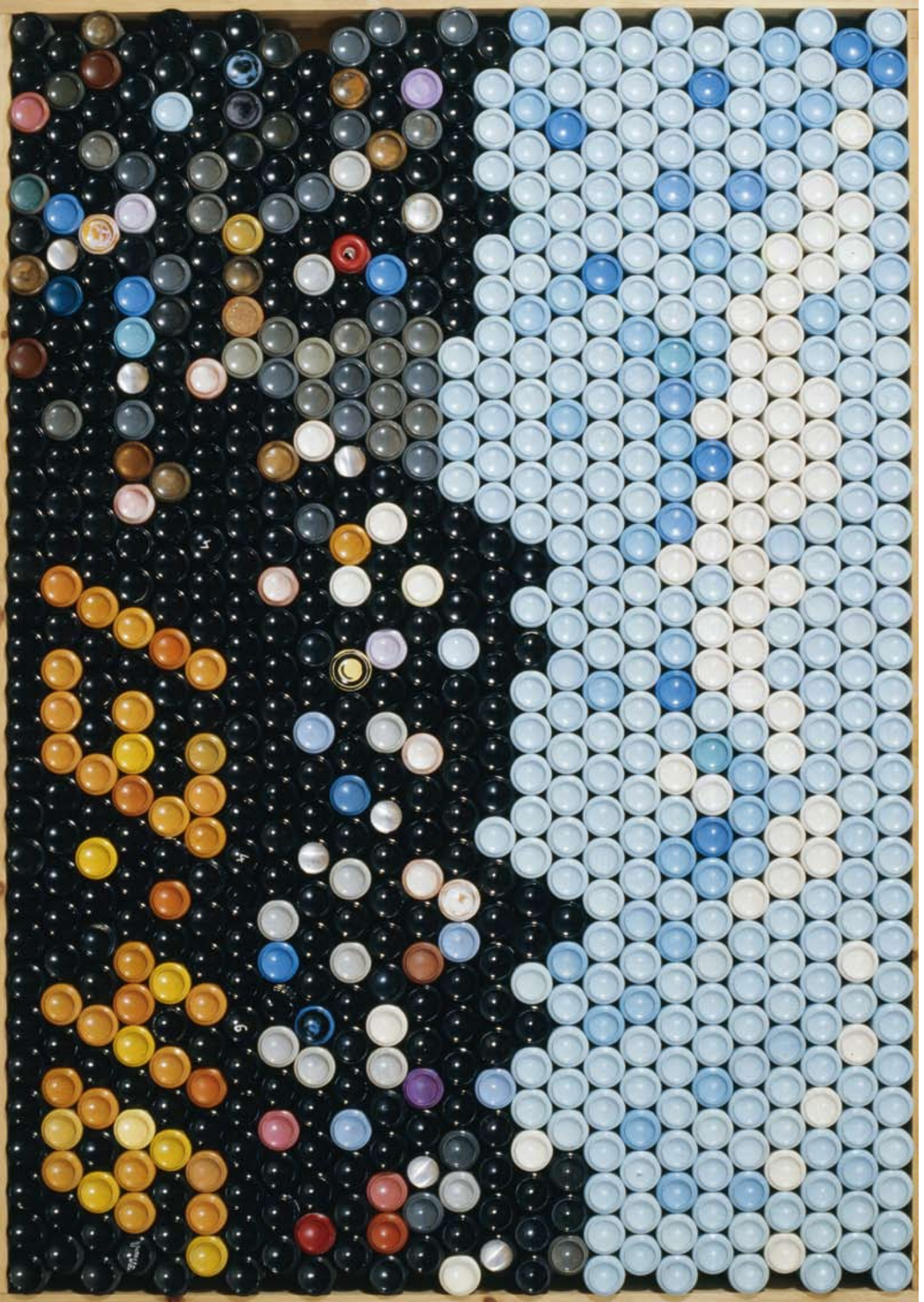
– Mari Sobolev

„Erki Kasemets on arhivaari tüüpi andmekoguja, kelle jaoks kunst on eelkõige protsess, mille puhul valmisobjektide esitamine ei kuulu kindlaasi prioriteetide hulka.”

– Kädi Talvoja

„Minu jaoks on Erki Kasemets Eesti kõige totaalsam kunstnik, kes võib kompromissideta oma elu ja kunstiloomingu vahele võrdusmärgi asetada.”

– Ave Randviir



Erki Kasemets
JÄÄVUSTUS, 1996
Segatehnika, plekkpurgid, puut. EKM

Erki Kasemets
PERPETUATION, 1996
Mixed media, cans, wood, AME

Muuseumikogusse omandatavad kunstiteosed on tildjuhul füüsilised objektid, mille materiaalselt vormilt eeldatakse sõnumlikkuse säilimist ka tulevikus. Traditsioonilise kunsti puhul – olgu selleks õlimaal, skulptuur, graafiline leht vm – pole kahtlust, et füüsilise objekti lahutamatu osa moodustavad tema n-ö mittekompartavad, sisemised värtrused, nagu teose ikonograafia, stiil, ajalugu vm. Nüüdiskunsti mõtestavad kontseptuaalsed, kontekstuaalsed, dünaamilised, assotsiatiivsed vm tähendused pole aga sageli otseselt seotud teose materiasseerunud, „autentse“ vormiga, vaid võivad ulatuda füüsilisest objektist kaugemale ja olla sellest lahutatavad. Dünaamilise loomuga kunst eeldab staatilisest objektist erinevat säilitamistaktikat;²⁰² protsessist võib saada produkti osa ja produkt võib olla mõeldud protsessina.²⁰³

Muuseumikogusse omandamise ajal on tööd enamasti veel tähendustega täidetud ja teose sõnum näib olevat lahutamatu seotud füüsilise artefaktiga. Kuid nii laiem rahvusvaheline kogemus kui isiklik töö EKMI fondis on näidanud mälu ja mälestuse subjektiivsust ja ajutisust. Omandades nüüdiskunsti teose muuseumikogusse mitte-objektliisi tähendustasandeid talletamata, võime üsna pea olla olukorras, kus muuseumifondid on täidetud defineerimata esemete või mõtestamata kunstiteoste fragmentidega. See tõttu vastutab muuseum selle eest, et dokumenteeritakse töö erinevad tehnilised, kontseptuaalsed ja kontekstuaalsed aspektid, nagu ajalugu, funktsioon ja tähendus, autentne füüsiline väljäängimine ja ajas aktsepteeritavad metamorfoosid juba teose omandamise hetkel, kui tööga seotud mälu on värske ja kunstniku enese huvi akuutne.²⁰⁴ Siiski on muuseum sageli olukorras, kus teos on omandatud kogusse ilma sellise dokumentatsioonia ja töö tähendusväljad on hajunud. Aljäärne on näide EKMI kogusse kuuluvast teosest, mille füüsiline vorm ei kõnele selle ideeliste tasandite paljususest ja katset seda koostisõs kunstnikuaga tagantjärele rekonstrueerida.

²⁰² S. Stigter, The Artist Interview as a Conservation Tool for Process-Based Art by Spoerd Busman. – The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice. Toim. L. Beckkens, P. Hoen, Y. Hummelten, V. van Saaze, T. Scholte, S. Stigter. Heijningen: lap Sam Books, 2012. lk 69.
²⁰³ E. Hays, A. De Buck, Research on Artists' Participation. – http://www.riside-installations.org/research/detail.php?r_id=659&ct=artist_inint (vaadatud 13.05.2012).
²⁰⁴ K. Luber, B. Sommermyer, Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork. – Inside Installations, lk 245.



Intervjuu Erki Kasemetsaga
kunstniku ateljees
(31.08.2012)
Interview with Erki Kasemets
in the artist's studio
(31.08.2012)

Erki Kasemets
Hariduselt teatrikunstnik, tegutses Erki Kasemets nii lavakujundaja, *performance'i* teatri Polügoon ühe liidri, alternatiivse kunstirühmituse Vedelik initsiaatori kui ka installatsiooni- ja maalikunstimuna.²⁰⁵ Ave Randviiri tsitreerdes on „Erki Kasemets Eesti kõige totaalsem kunstnik, kes võib kompromissideta oma elu ja kunstiloomingu vahel võrdusnärgi asetada.“²⁰⁶ Tema loomingut on peetud ka eesti maalikunsti mainekaima auhinna, Konrad Mäe preemia vääriliseks (2003).

Kasemetsa loomingut läbivad sarnased märksõnad, mis kanduvad tööst töösse ja projektist projekti. Loomenaterjalina kasutab ta valmisobjekte, trivaalseid igapäevaseid ning tarbepäätmeid (nt tüljad tetrapakendid, plekkpurgid, CD-d, leivakoti sulgurid, nõõbid jms). Johannes Saare sõnul on tegemist Eesti ainsa järjekindla *trash artist'i*ga,²⁰⁷ kelle töömeetodiks on „tootepakendite taaskasutuse ökonoomia.“²⁰⁸ Ta ise ei pea enamast küll võitlevaks ökokunstnikuks ja oma töid teadlikuks tarbimisühiskonna kriitikaks,²⁰⁹ tarbeesemete kasutamine on pigem kunstilooe vahendiks. Priigi ei ole kunstniku eesmärgiks, vaid abinõuks.²¹⁰ Sõltuvalt konkreetselt teosest on valmisdetailid suuremal või väiksemal määral töödeldud (maalitud, värvitud) ja asetatud kunstilisse konteksti. Johannes Saare arvates on Kasemets hea näide sametset neopopist, mis katab tarbeesemed maalilise koloriidiga.²¹¹ Prügikunsti apogee oli 2011. aasta näitus Hobusepea galeriis, kuhu Kasemets kuhjas kokku kümneid tuhandeid suitsupakke. Kui galeriisse sisenenud publikut võttis vastu korraastamata suitsupakkide prügimägi, mis avaldas muljet oma meelelu massiga, siis keldrikorrusel oli kunstnik värvitud pakkidest ladunud kokku korraastatud pilkkujutisi.

Kõik Kasemetsa töid iseloomustab pidev rutiinne kordus ja ühe elemendi või jäätmeobjekti lõputu akumuleerimine – tema projekte on nimetatud ka „kubjamiskunstiks.“²¹² Kunstniku üks tuntuimaid teoseid koosneb tuhandetest üllikonna peale õmmeldud värvilistest nõõpidest, millest igathe lugu on autorile teada ja dokumenteeritud. Kokkukubjatud kordarvemenitude vahendusel kogub ja dokumenteerib ta süstemaatiliselt aega, olgu selleks siis personaalne aeg või aeg

²⁰⁵ Järgnevat teksti põhineb Kumu rahvusvahelisel sügisikonverentsil „What about our World after us?“ (18.–19.09.2009) peetud ettekandel „What is to be Preserved in Contemporary Art? A Question for the Curator or the Conservator?“ ja on osa lühimund artiklist H. Htiop, Mis säilib kaasaegset kunstist pärast meid?
²⁰⁶ A. Randviir, Erki Kasemets. – Eesti kunstnikud 3, lk 89.
²⁰⁷ J. Saar, Sametine seliskond. – Ühised ühetskajumendid, lk 107.
²⁰⁸ Kiva, essee „Avant-pop 1975–2010“ – S. Helme, Popkunst forever: Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel. Tallinn: Eesti Kunstnimeuseum – Kumu kunstimuuseum, 2010. lk 211.
²⁰⁹ Intervjuu E. Kasemetsiga 21.02.2008. Intervjuuriidid: H. Htiop, A. Rähin ja EKA restauraatorimisteaduskonna III kursuse tudengid. Intervjuu vorm: audiovisuaalne salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbiviimise koht: EKMI nüüdiskunsti fond. Original EKMI arhiivis.
²¹⁰ A. Randviir, Erki Kasemets, lk 87.
²¹¹ J. Saar, Sametine seliskond, lk 107.
²¹² Vestlus Kumu nüüdiskunsti koguhoidja Annika Räämaga 21.02.2008. Märksõnad autori valduses.



Erki Kasemets.
Nõõpprintsak.
Kunstniku omand
Erki Kasemets.
Burton Jaekes.
Artist's Property

globaalses mõttes. Kaks enimkasutatud märksõna Kasemetsa loomingu aadressil ongi „aeg” ja „müü.”²¹³ Kasemets kogub kõike, mis on temast sõltumatult või tema enda tegevuse tulemusel seotud aja ja mäliga. Oma tegevuse pealini võtab kunstnik kokku „aja kollektsioneerimisena”²¹⁴, mille „[...]Ühels märksõnaks on „aeg” ja läbivaks meetodiks olnud isikliku elu sündmuste dokumenteerimine.”²¹⁵ Sümboliseks näiteks on EKMI kogusse kuuluv pintsak, millele on kinnitatud leivakoti sulgurid – igatühele neist on trükitud „parim enne” daatum.

Oma kogumites keskendub ta harilikult tööprotsessile, mitte produktile, st tema kunstiloo eesmärgiks on jätkuv protsess, millel puudub ajaline või ruumiline lõpptulem. Mari Sobolevi sõnul on suur osa Kasemetsa projekte olemuselt andmebaasid, ning loomulikult on andmebaas seda väärtuslikum, mida rohkem info sisaldab.²¹⁶ Näiteks 2006. aastal Hobusepea galerii seintele installeeritud loendamatuvest värvilisest CD-plaadidest rasterromant kandis lisaks esteetilisemale väärtusele sõnurnit infokandjatele salvestatud üüratust andmetekogumit mahust ja talletatud mälu kaduvusest. Näituse välitel võis publik kollektsiooni täiendada isikliku informatsiooniga täidetud CD-plaadidega.



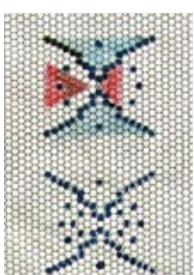
Näitus „Informatsioon”
Hobusepea galerias (2006)
Exhibition “Information” at
the Hobusepea Gallery (2006)

Kõiki Kasemetsa töid läbib mängulisus, ta loob kunsti, millelega mängida ning mängu, mis saavad kunstiteose mõõtme; ta mängib ise ja kutsub teisi kaasa mängima.²¹⁷ „Mängu mõiste seob kõiki minu tegemisi, mängu on ka mudel. Elu mudel.”²¹⁸ Järgnevalt on säilitamise seisukohalt analüüsitud Kasemetsa kahte märgilist teost või projekti, millest üks kuulub (osaliselt) Eesti Kunstimuuseumi kogusse, teine aga mitte.

„Kompurker” ehk „Can’t (can net)”

Tegemist pole niivõrd valmistööga kui piltiloome meetodiga, mis põhineb maalitud plektpunktidel. See on moodulisüsteem, mille Kasemets töötas välja 1990. aastate alguses ja mida ta ise nimetab „Kompurker” või „Can’t (can net)” ning defineerib järgnevalt: „KOMPURKER on moodulitest – punktidest – koosnev süsteem, mille

abli on võimalik moodustada rasterkujutisi. Iga üksik punkt on teoreetiliselt selle suure teraviksüsteemi osa. Pile moodustada ja laiati lammutada on võimalik kuitahes paju. Punktide moodustamise aluseks võivad olla „mustrilehed”. Punktide ladumisel rami ei pea kinni pidama täpsest joondatusest, soovitatav on laduja maise kohaselt tekitada eenduivaid ja taanduvaid osiseid, samaaegselt 0,33- ja 0,5-liitriselid purke kasutades tekitavad sellised sügavused nagu nii.”²¹⁹ Installeerimise aluseks on käsitsi joonistatud skeemid. Olles läbi aegade kogunud ja värvitud sadu plektpunkte, on kunstnik võimaline mustrilehete abli installeerima ja ümberinstalleerima lõputuid „ornamendalseid” kombinatsioone. Kujutised tekitavad ja muutuivad ka ühe projekti või näituse jooksul ning sageli on see sümboliseks seotud aja kulgemisega.²²⁰



„Kompurker” – moodulisüsteemi aluseks olevad mustrilehed “Kompurker” – pattern sheets which are the bases for the module system

Sel meetodil põhinevaid installeerimiseid hakkas ta looma 1993. aastal. Järgnes rida galeriinäitusi ja installeerimisprojekte avalikus ruumis (nii sise- kui välisruumis). 1996. aastal toimus järjekordne purginstalleerimise näitus Tallinna Linnagaleriis pealkirja all „Aja tastringlus”. Aasta hiljem tehti kunstnikule ettepanek müüa kaks selle näituse installeerimise Eesti Kunstimuuseumile. Omandatud tööde pealkirjad on „Jäädvustus” ja „Aja tastringlus III”.

Muuseumi nüüdiskunsti kogus on selliste teoste säilitamisel vaja arvesse võtta kahte olemuslikku tasandit: protsess ja personaalsus.

Protseessi tasand

Nagu eespool kirjeldatud, ei ole Kasemetsa esmasel eesmärgiks toota esteetiliselt disainitooted, vaid kunstiobjekte või dekoratiivseid (seina)kaunistusi, vaid rakendada väljatöötatud moodulisüsteemi üha uutes variatsioonides. Tsiteerides Kumu kuraatorit Kädi Takvoja, on „Erki Kasemets arhiivari tüüpi andmekoguja, kelle jaoks kunst on eelkõige protsess, mille puhul valmisobjektide esitamine ei kuulu kindlaasti prioriteetide hulka.”²²¹ Kasemetsa enda sõnul: „[...] milleks kogutakse asju, näiteks marke, et kokku saada kollektsioon, mis on lõppkokkuvõttes täiesti mõtetu asi, kui ta kokku saadakse. Ta kaotab väärtuse, just tegevus ongi tähtis. [...] Mul on ka umbes samasugune lähenevime, mul on piüie sellise kogumite poole, et krahmida kogu aeg midagi kokku, aga siis, kui ta lõpuks valmis saab, siis ma tean, et seal midagi enam ei järgne minu poolt [...] ta ei ole selline üksik staatiline objekt,

²¹⁹ E. Kasemets, Purgimenuaariid. (Kunstniku koostatud kirjelatus ja dokumentatsioon teose kohta.)

Arhiveeritud EKMI digitaalses arhiivis:

http://digikogu.ekm.ee/stat/c/files/004/purgimenuaariid_kasemets.doc.pdf (vaadatud 16.05. 2012).

²²⁰ Näiteks Tallinna Kunstihoones 1995. aastal toimunud näitusel „Mõõbile I” oli eksponeeritud Kasemetsa oldepunktidest hingepanoo „Best before”, kus kunstnik muutis iga päev punktidest moodustuvat kaupveera kombinatsiooni vastavalt reaaliajale.

²²¹ K. Takvoja, Erki Kasemets. –

http://digikogu.ekm.ee/ekm/search/oid-1267?searchtype=complex&author_id=22&offset=2 (vaadatud 16.05.2012).

²¹³ A. Randviir, Erki Kasemets, lk 87.

²¹⁴ E. Kasemets, Epiisoodiline mälu. – Kunst, ee, 4/2004, lk 34.

²¹⁵ Samas lk 33.

²¹⁶ M. Sobolev, Nähtamatu kunst – vabatahtlikult fookusest väljas. – Übed ütlesakannendad, lk 212.

²¹⁷ Vi näiteks Kunst, ee 4/2008 lk 28–41, kus Erki Kasemets kirjeldab mõningaid oma „mänguprojekte”, nagu „Internõpi”, „Loomulik väik” ja „TOP POT 69”.

²¹⁸ E. Kasemets, Epiisoodiline mälu, lk 33.



vaid oli mõeldud just sihuke lõputu suur võimaluste keskond – ükskõik kui suur ja milliseid laaduda kokku.²²²

Kuna tööd kuuluvad Eesti Kunstimuseumi kogusse kui lõpetatud vahimisobjektid, on nende protsessitaand justkui taandatud ja unustuse hõlma vajunud. Kunstniku hinnanguil on muuseumisse jõudnud tööd „nagu täiesti võlja kistud sellest protsessist. Nad põhivad tülise mõeldud nii, et neid eraldi kusagil säilitataks. Mul on neid purke alles tegelikult terve hunnik. Kui ma seda tegema hakkasin, siis mõltsin, et ma täiendan seda purgikollektsiooni ja loon sellise kihi peal süsteemi erinevatest värvidest ja purkidest, sellise tohutu masinavärgi, täiustan seda lõputult, niikaua kui võimalik. Niitid aga see mingis mõttes kaikes.”²²³

Personaalne tasand

Kõiklde Kasemetsa tööde puhul on väga oluliseks lisateguriks personaalsed assotsiatsioonid või iga üksikelementi (isiklik) lugu. Kasemetsa enese sõnul: „See on nagu kogum mingit aega – näituse nimi oligi „Aja tastringlus”. Siin on mõeldud eriti seda aega, mis on jäinud purkide taha või sisse – igal üksikl elemendil on oma lugu olemas. Kus ta toodeti ja kust ta transportiti, kes ta ära jõi ja kes ta kuhugi ära viiskas, sellised lahedad lood – kust ma neid saanud olen.”²²⁴

Lähtudes neist kahest aspektist – lõpetatud produkt versus jätkuv protsess ning anonüümne moodul süsteem versus (isikliku) aja/loo esitus – ilmneb rida säilitamisega seotud küsimusi, millele viieteistkümne aasta eest muuseumi seerimise käigus tähelepanu ei pööratud: kui palju on tervikobjektid või tema üksikelementidel originaal/autentse väärtust? Kas, kelle poolt ja millises ulatuses on teos reprodutseeritav, reinstalleeritav, taastloodav? Millises ulatuses, kelle poolt ja mille alusel on teose üksikelementid asendatavad? Kui palju peaks muuseumikollektsiooni kuuluvast lõpetatud kunstiteoses kajastatuna töö algidee lõpututest modifitseerimisvõimalustest ja kuidas seda on võimalik teha? Kui palju ja mil viisil peaks EKMI nüüdiskunsti kogus olev töö kajastama teoses sisalduvat isiklikku lugu?

„Life - file“

Kasemetsa teine teos tõstatab võimaliku säilitamisega seotud küsimusi veelgi teravamalt. Olles kunstniku kõige tuntum ja iseloomulikum töö, on selle omandamine EKMI nüüdiskunsti kogusse olnud ka kaalulisel. Tõstatav dilemma

on tõenäoliselt üks peamisi põhjusi, miks töö senijani muuseumi kollektsiooni ei kuulu.

Töö pealkirjaga „Life-file“ on eelkõige aja dokumenteerimise protsess: pea iga päev maalib Kasemets ühe tühja litrise tetrapakki, protokollides seeläbi oma elu. Nendest autobiograafiliselt dekoreeritud pinnapakkidest²²⁵ moodustub justkui kunstniku päevik. Iga pakk sisaldab täpset dokumentatsiooni selle maailmise ajast ja kohast, paki pealkiri ja päevikuladaseid kommentaare ning salvestab sel viisil aja kulgemist ja mäli jäävust.

Tegemist on jätkuva protsessiga, mida Kasemets alustas 1980. aastate keskel. Praeguseks on tal maalitud umbes 8000 pinnapakki! Teost on eksponeeritud arvukatel näitustel, kuhu kunstnik on selle harilikult ise installeerinud, kasutades eri vorme, kontseptsioone ja üksikelementide (tetrapakside) hulka.

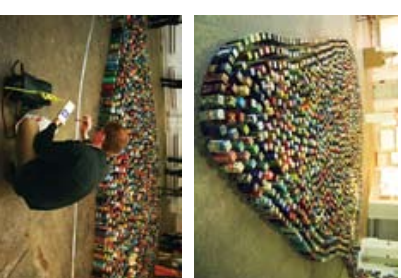
Juhul, kui muuseum tahab teose omandada, tõstatub olemuslik küsimus: kuidas kollektsioneerida jätkuvat protsessi? Kas kunstnik peaks tulena igal päeval muuseumisse ja maalima ühe pinnapakki? Tooma kord nädalas/kuus/aastas järjekordse maalitud pakki kogumi? Kas protsessi jätkumine peaks olema garanteeritud muuseumi ja kunstniku vahel sõlmitud ametliku kokkuleppega?

On selge, et seda tüüpi muuseumiseerimine on nonsens nii tehniliselt (muuseumi ruumide limiteeritus) kui ka kontseptuaalselt. Nagu kunstnik ise väljendas, võiks see viia teadliku produktsiooni, mis ei ole asja algne mõte.²²⁶ Juhul, kui muuseum otsustaski omandada reaalse füüsilise töö, mitte üksnes arhiividokumentatsiooni, saab see olla tervikust vaid fragment. Siiski peaks fragment kajastama teose kontseptuaalset tervikonteksti, vastasel juhul on muuseumikogus hoiustatud hunnik tühje, ehkki kenasti maalitud pinnapakke.

Museumiseerimisprotsess

Mõlemad Erki Kasemetsa tööd illustreerivad konteksti ja interpretatsiooni rolli, millela teosed kaotavad oma kontseptuaalse ja kontekstuaalse tähenduse. Seetõttu on nüüdiskunsti muuseumiseerimise puhul oluline kõiki tähendusasaandaid põhjalikult mõtestada, dokumenteerida ning luua selle näol nii teose materiaalseid kui ka immateriaalseid tasandeid arvestav säilitamiskontseptsioon. Dokumentatsiooni formaat, maht ja sisu peab lähtuma konkreetse teose vajadustest ning tagama vaatajale tulevikus teose tähendusliku loetavuse.

Pöörduades tagasi Kasemetsa muuseumisse kuuluvate tööde juurde, toon näite võimalikust dokumentatsiooniformaadist, mis võiks aidata kaasa teoste „loetavusele“ ka tulevikus. Viisteist aastat pärast „plekkpurgi-piltide“ omandamist on



Erki Kasemets. Life-File. Alates 1985. Kunstniku omand Erki Kasemets. Life-File. Beg. 1985. Artist's property

²²² Intervjuu E. Kasemetsaga 21.02.2008.

²²³ Samas.

²²⁴ Samas.

²²⁵ M. Sobolev. Nähtamatu kunst – vahatahtlikult fookusest väljas, lk 212.

²²⁶ Intervjuu E. Kasemetsaga 21.02.2008.

nende kontekstuaalsed tähendused hajunud, sest vastused eeltoodud küsimustele ei väljendu otseselt füüsilistes objektides enestes. Koostöös autoriga tagantjärele koostatud dokumentatsioon (pealkirjaga „Purgimenuaariid“) sisaldab kunstniku tekstilist ja fotograafilist kirjeldust tööde (aja)loost, läbi aegade kogunenud „mustritehede“ koopiaid ning defineerib nn „kompuurkeri“ moodulisüsteemi; sellele sekundeerib EKMi nüüdiskunsti fondis läbi viidud ja audiovisuaalselt salvestatud ning transkribeeritud intervjuu, kus kunstnik sõnastab oma seisukoha muuseumiseerimisega seotud küsimustest. Parinaks protsessi talletamise vahendiks on aga kunstniku enda loodud animatsioon, mis visualiseerib moodulisüsteemi printsiipi.²⁷⁷ Seoses kunstniku EKMi kuuluvate tööde tähelepanu alla võtmisega oli võimalus koos autoriga teha analoogiline animatsioon ka muuseumikogusse kuuluva purgi-pannöö põhjal, mis jääb tulevikus teose mänguljusust ja protsessuaalsust avama.²⁷⁸



Purgipannöö animatsiooni tegemise protsessis Kuumus
Process of making the can
panel animation in Kuumu

²⁷⁷ Arhivieritud EKMi digitaalses arhiivis: http://digikoogu.ekm.ee/admin/site_moodulis_gpp/resaureerimise_ahiv/resaureerimise_ahiv/session_id/-/esv/newwin-middle_left/adadeid-6.html (vaadatud 16.05.2012).
²⁷⁸ Animatsiooni tegemiseks eemaldati purgid raamist ja numereeriti. Pilti muustrite abil tagasi ladudes ja ornament (sh kellaaeg) muutes salvestati protsess kaader-kaadri haaval. Numereeritud pürke on muuseumis võimalik ütskoik kellel ja ütskoik millal identisel taastada, kui selles peaks vajadust olema. EKMis teostatud animatsioon talletatakse originaalse juures arhiivdokumendina.





Art as a Product versus
Art as a Process:
HOW SHOULD A PROCESS BE COLLECTED?

Using “Perpetuation” (1996)
by ERKI KASEMETS as an example

“Documents are simply some of the many pointlessly expressive objects that Kasemets has collected all his conscious life, and pseudo-systematised patterns formed from collected objects are his creative work.”
– Mari Sobolev

“Erki Kasemets is an archivist-type collector of data for whom art is, above all, a process, in which the presentation of finished objects definitely is not among his priorities.”
– Kādi Talvoja

“To me, Erki Kasemets is Estonia’s most total artist, who can without compromise place an equal sign between his life and his artistic work.”
– Ave Randviir

Works of art that are acquired for museum collections are usually physical objects. In the case of traditional art – whether it be painting, sculpture, graphic prints or other types of works – there is no doubt that the physical object is inseparably connected to intangible, intrinsic values, such as the iconography, style and history of the work. Conceptual, contextual, dynamic, associative or other meanings that interpret contemporary art are often not directly related to the materialised, “authentic” form of the artwork; rather, they can reach far beyond the physical object and be separable from it. Art of a dynamic nature requires preservation tactics that differ from those appropriate for static objects;²²⁹ the process can become part of the product and the product may be intended as the process.²³⁰

At the time they are acquired for the museum collection, works are mostly still filled with meaning and the message of each work appears to be inseparably connected to the physical artefact. Yet more extensive international experience and personal work at the AME have demonstrated the subjectivity and temporary nature of memory and recollection. By acquiring a contemporary artwork for the museum collection without full interpretation and documentation of its non-object levels of meaning, we might soon face a situation where museum storage areas are filled with undefined objects or meaningless fragments of artworks. Thus the museum is responsible for documenting the various technical, conceptual and contextual aspects of the work, including its history, function and meaning; its authentic physical appearance and acceptable metamorphoses over time, at the period of its acquisition, when memory associated with the work is fresh and the interest of the artist himself is acute.²³¹ The museum is, however, often in a situation where a work is acquired without this kind of documentation and the work’s semantic fields have dissipated. The following is an example of a work that belongs to the AME collection, in which the physical form of the work does not convey the diversity of the layers of its ideas and the attempts to reconstruct it after the fact in cooperation with the artist.

²²⁹ S. Stigter, “The Artist Interview as a Conservation Tool for Process-based Art by Sjoerd Buisman,” *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*, Eds. L. Beertkens, P. Hoën, Y. Hummelén, V. van Saaze, T. Scholte and S. Stigter, Højmøgen: Jap Sam Books, 2012, p. 69.
²³⁰ E. Huys and A. De Buck, “Research on Artists’ Participation,” http://www.instide-installations.org/research/detail.php?r_id=659&r=artist_intent (viewed on 13 May 2012).
²³¹ K. Lubert and B. Sommermeier, “Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork,” *Inside Installations*, p. 245.

Erki Kasemets
 Erki Kasemets was educated as a scenographer and works as a set designer, one of the leaders of the *Poliigon* (Military Training Area) performance theatre, an initiator of the *Vedelik* (Liquid) alternative art group, an installation artist and a painter.²³² To quote Ave Randviir, “Erki Kasemets is Estonia’s most total artist, who can, without any compromises, put an equal sign between his life and his work.”²³³ His work has been judged worthy of the most prestigious award in Estonian painting – the Konrad Mägi medal (2003).

Similar concepts run through Kasemets’s work and carry over from one work to the next and from project to project. He uses ready-made objects, trivial everyday items and consumer waste products (empty milk cartons, tin cans, CDs, bread bag twist ties, buttons and other such items) as his creative material. According to Johannes Saar, he is Estonia’s only consistent trash artist,²³⁴ whose working method is “the economy of recycling product packaging.”²³⁵ He does not consider himself a militant ecological artist nor does he consider his works to be conscious criticism of consumer society.²³⁶ His use of consumer items is more an instrument of his artistic work. Trash is not this artist’s objective but rather his means.²³⁷

Depending on the particular work of art, ready-made details are, to a greater or lesser extent, treated (e.g. coloured or painted) and set in an artistic context. In Johannes Saar’s opinion, Kasemets is a good example of the velvet neo-pop that covers consumer objects with painterly colouring.²³⁸ An exhibition at the *Hobusepea* (Horse’s Head) Gallery in 2011, where Kasemets heaped up tens of thousands of cigarette cartons, was the apogee of trash art. While the disordered garbage dump of cigarette cartons greeted visitors as they entered the gallery and made an



Intervjuu Erki Kasemetsaga
 EKMI nõudlakunsti fondis
 (21.02.2008)
 Interview with Erki Kasemets
 in the contemporary art
 storage area of AME
 (21.02.2008)



Näitus „Tallinn 2011”
 Hobusepea galeriis (2011)
 Exhibition “Tallinn 2011” at
 the Hobusepea Gallery (2011)

²³² The following text is based on a presentation given at the international conference *What about our World after us?* held 18–19 September 2009 at Kumu, entitled *What is to be Preserved in Contemporary Art? A Question for the Curator or the Conservator?*, and part of the published article: H. Hiiop, *Mis säilib kaasaegset kunstist pärast meid?*
²³³ A. Randviir, “Erki Kasemets,” *Eesti kunstilood* 3, p. 89.
²³⁴ J. Saar, “Sameine seiskond,” *Ülbed täheksakümneid*, p. 107.
²³⁵ S. Helme, “Kiwa esse,” *Avant-pop 1975–2010* – S. Helme, *Popkunst forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel*, Tallinn: Eesti Kunstimusium – Kumu kunstimusium, 2010, p. 211.
²³⁶ Interview with E. Kasemets on 21 February 2008. Interviewers: H. Hiiop, A. Rähn and third year students at the Estonian Academy of Arts Faculty of Restoration. Form of interview: audiovisual recording (transcribed). Place where the interview was conducted: AME contemporary art storage area. Original in the AME archives.
²³⁷ A. Randviir, “Erki Kasemets,” p. 87.
²³⁸ J. Saar, “Sameine seiskond,” p. 107.

impression with its absurd mass, Kasemets had formed ordered picture images made of coloured packages in the cellar.

Continuous routine repetition and the endless accumulation of one element or trash object characterises all of Kasemets's works: his projects have also been referred to as "piling art".²³⁹ One of his best-known works consists of thousands of coloured buttons sewn onto a suit. The author knows the story of each button and has documented those stories. He systematically collects and documents time, whether personal time or time in the global sense, by way of amassed repetitive elements. Two key words that are used most in reference to the work of Kasemets are "time" and "memory".²⁴⁰ Kasemets collects everything that, independently of himself or as a result of his own activity, is connected with time and memory. The artist sums up the main thrust of his work as "collecting time,"²⁴¹ [...] "A key word of which is 'time' and the pervasive method of which has been the documentation of the events of my personal life."²⁴² A symbolic example of this is a suit jacket in the AME collection with bread bag fasteners attached to it – a "best before" date is printed on each one of the fasteners.



Erki Kasemets. *Tapäevane leib*. 2007. Tekstiil, lühivõrk, fotod. EKA
Erki Kasemets. *Daily bread*. 2007. Textiil, bread clips, photographs. AME

As a rule, he focuses on the work process in his conglomerations, not on the product, meaning the aim of his artistic work is a continuous process that has no final temporal or spatial outcome. According to Mari Sobolev, a large number of Kasemets's projects are in essence databases and, naturally, the more information a database contains, the more valuable it is.²⁴³ For instance, a raster ornament made of countless coloured CDs installed on the walls of the Hobusepea Gallery in 2006 bore the message of the immense volume of the conglomeration of data recorded on information media and the transitory nature of stored memory, in addition to the aesthetic value of the work. Over the course of the exhibition, the public had the opportunity to supplement the collection with CDs filled with personal information.

Playfulness runs through all of Kasemets's works. He creates art that is to be played with and games that acquire the dimensions of works of art. He himself plays and invites others to play along.²⁴⁴ "The concept of games ties all of my activities together; games are also a model. The model of life."²⁴⁵

Two of Kasemets's noteworthy works or projects, of which one is (partially) part of the AME collection and the other is not, are analysed below from the point of view of preservation.

Kompurker or Gan't (can net)

This is not so much a finished work of art as it is a method of creating images based on painted tin cans. It is a module system that Kasemets worked out at the beginning of the 1990s and that he himself refers to as *Kompurker* or *Gan't (can net)* and defines as follows: "KOMPURKER is a system consisting of modules – cans – which makes it possible to create screen images. Theoretically, each can is a part of this large system. There are endless opportunities to form and dismantle the images. The images can be based on 'pattern sheets'. It is not necessary to maintain precise alignment when setting the cans up in the frame. It is recommended that the compositor create protruding and receding components according to his own taste. These types of recesses occur anyway if 0.33 litre and 0.5 litre cans are used simultaneously."²⁴⁶ Hand-drawn sketches form the basis for these installations. Since he has collected and painted thousands of tin cans over time, he is able to install and reinstall endless "ornamental" combinations using his pattern sheets. Images emerge and change in the course of one project or exhibition and this is often symbolically connected with the progression of time.²⁴⁷

He started creating installations based on this method in 1993. This was followed by a series of exhibitions in galleries and installation projects in public spaces (both indoors and outdoors). A subsequent exhibition of tin can installations took place in 1996 at the Tallinn City Gallery under the title *Recycling of Time*. A year later, a proposal was made to Kasemets to sell two of the installations at this exhibition to the AME. The titles of the acquired works are *Perpetuation* and *Recycling of Time III*.

When preserving these kinds of works in the museum's collection of contemporary art, two essential aspects must be taken into consideration: process and personality.

Process Level

As has been described above, Kasemets's primary objective is not to produce aesthetic design products, finished objects of art or decorative (wall) ornaments, but rather to apply the module system he has worked out in ever newer varieties. To quote Kamu curator Kädi Talvoja, "Erki Kasemets is an activist-type collector of data for whom art is first



Kumstniku aetajee
The artist's studio

²³⁹ Conversation with the curator of the Kamu collection of contemporary art Annika Käim on 21 February 2008. Notes in the possession of the author.

²⁴⁰ A. Randviir, "Erki Kasemets," p. 87.

²⁴¹ E. Kasemets, "Epsisoodline maailm," *kunstitee* 4/2004, p. 34.

²⁴² *Ibid.*, p. 33.

²⁴³ M. Sobolev, "Nähtamatu kunst – vabahatukalt lookusest väljas," *Ühised ihakeskimeetlad*, p. 212.

²⁴⁴ See, for instance, *kunstitee* 4/2008 pp. 28–41, where Erki Kasemets describes some of his "game projects", including *Intervööp* (Interview), *Loomulik valik* (Natural selection) and *TOP-PTOT* 69.

²⁴⁵ E. Kasemets, "Epsisoodline maailm," *kunstitee* 4/2004, p. 33.

²⁴⁶ E. Kasemets, *Puiguminaarid* (Tin Can Memoirs). (Description and documentation concerning the work put together by the author.) Archived in the AME digital archive: https://digiloogu.ekm.ee/static/files/004/puiguminaarid_Kasemets.doc.pdf (viewed on 16 May 2012).

²⁴⁷ For instance, at the *Mobile I* exhibition, held at the Tallinn Art Hall in 1995, Kasemets's gigantic mural made of beer cans *Best before* was on display. He changed the date combination, composed of cans, every day, according to real time.

and foremost a process, in which the presentation of finished objects definitely is not among his priorities.²⁴⁸ In the words of Kasemets himself: [...] *why are things collected, for instance stamps, in order to put together a collection that all in all is a completely pointless thing when it is put together. It loses its value. It is the activity itself that is important. [...] I have about the same kind of approach. I strive towards these kinds of collections, to constantly snatch something up, but when it is finally finished, then I know that nothing more will follow from me [...] it is not a single static object. Instead it was intended exactly as a kind of endlessly immense environment of possibilities – regardless of how big and which ones are set up together.*²⁴⁹

Since the works belong to the AME collection as completed objects, their process level seems to be reduced and forgotten. According to the artist, the works that have made it to the museum are like they have been yanked out of the process completely. They were not intended like that at all, that they would be preserved somewhere separately. I actually have heaps of those cans left. When I started doing this, I thought I'd keep adding to this collection of cans and create a kind of system on levels of different colours and cans, a kind of vast mechanism, and that I would add to it endlessly, or for as long as possible. Now, however, this has been cut off in a certain sense.²⁵⁰



Intervju Erki Kasemetsaga kunstniku ateljees (31.08.2012)
Interview with Erki Kasemets in the artist's studio (31.08.2012)

Personal Level

A very important additional factor in all the works by Kasemets is formed by personal associations or the (personal) story of each individual element. According to Kasemets himself: this is like a collection of some sort of time – even the name of the exhibition was Recycling of Time. This refers especially to the time that is left behind or inside the cans – each individual element has its own story: where it was produced and where it was transported from, who drank it and who threw it away

somewhere, these kinds of cool stories – where I have gotten them from.²⁵¹

Proceeding from these two aspects – finished products versus continuing process, and anonymous module system versus presentation of (personal) (hi)story – a series of questions associated with preservation emerge that were not considered fifteen years ago in the course of musealisation: how much authentic value of the original does the complete object or its single elements have? Is the work reproducible, re-installable, re-creatable and if so, then by whom and to what extent? To what extent by whom and according to what are the single elements of the work replaceable? How much should the completed work of art in the museum collection reflect the work's initial idea of endless modification

possibilities and how can this be done? And how much and in what way should the work in the AME collection of contemporary art reflect the personal story contained in the work?

Life-File

The other work by Kasemets poses similar questions associated with possible preservation even more sharply. Since this is this artist's most famous and characteristic work, its acquisition for the AME collection of contemporary art has also been taken under consideration. The dilemma that raises is probably one of the main reasons why this work does not belong to the museum's collection yet.

The work *Life-file* is above all a process of documenting time: practically every day, Kasemets

paints one empty litre-sized milk carton, thus recording his life. These autobiographically decorated milk cartons²⁵² form what seems to be the artist's diary. Each carton carries precise documentation of the time and place it was painted, the carton's title and diary-style commentary. In this way, it records how time proceeds and the permanence of memory.

This is an ongoing process that Kasemets started in the mid-1980s. By now, he has painted about 8000 milk cartons. This work has been displayed at numerous exhibitions, where the artist has usually installed it himself, using different forms, concepts and numbers of single elements (milk cartons).

If the museum wants to acquire the work, an essential question arises: how can an ongoing process be added to an art collection? Should the artist come to the museum every day and paint one milk carton? Should he bring a number of subsequently painted cartons once a week/month/year? Should the continuation of the process be guaranteed by an official agreement between the museum and the artist?

It is obvious that this kind of musealisation is nonsense, both technically (the museum's limited storage space) and conceptually. As the artist himself expressed, this could lead to conscious production, which is not the original idea.²⁵³ If the museum decides to acquire the actual physical work and not merely its archival documentation, it can only be a fragment of the whole. The fragment should nevertheless reflect the work's complete conceptual context: otherwise the museum collection will merely be storing a heap of empty, although nicely painted, milk cartons.



Erki Kasemets. Life-File. Alates 1985. Kunstniku omand Erki Kasemets. Life-File. Beg.1985. Artist's property

²⁴⁸ K. Takoja, Erki Kasemets – https://digifogu.ekm.ee/ekm/search/oid-126/?searchtype=complex&author_id=22&offset=2 (viewed on 16 May 2012).

²⁴⁹ Interview with E. Kasemets 21 February 2008.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² M. Sobolev, "Nähtamatute kunst – vahatahtlikult fookusest väljas," p. 212.

²⁵³ Interview with E. Kasemets 21 February 2008.

Musealisation Process

Both of these works by Erki Kasemets illustrate the role of context and interpretation, without which the works lose their conceptual and contextual meaning. It is therefore important to thoroughly interpret and document all layers of meaning in the musealisation of contemporary art and, on that basis, to create a concept of preservation that takes into account the material and immaterial contexts of the work. The format, amount and content of the documentation must derive from the needs of the particular work and assure the legibility of the work in terms of its meaning for viewers in future.

Returning to the works of Kasemets that belong to the museum, I will point out an example of a possible documentation format that could help to preserve the “legibility” of works in future. Fifteen years after acquiring the “tin-can pictures,” their contextual meanings have dissipated because the answers to the above-mentioned questions are not directly expressed in the physical objects themselves. The documentation compiled after the fact (entitled *Purgimenuarid* (‘Tin-Can Memoirs’)) in cooperation with the artist includes the artist’s textual and photographic description of the (hi)story of the works, and copies of “pattern sheets” that have accumulated over time and define the *Komputerk* module system; this is supported by a transcribed interview held and audio-visually recorded in the AME storage area for contemporary art, where the artist puts into words his vision of questions associated with musealisation. The best means for documenting the process, however, is an animation created by the artist himself that visualises the principle of the module system. In connection with turning attention to the artist’s works in possession of the AME there was an opportunity to make a similar animation also on the basis of the can mural belonging to the museum collection. In the future it will open the playfulness and processuality of the work.²⁵⁴

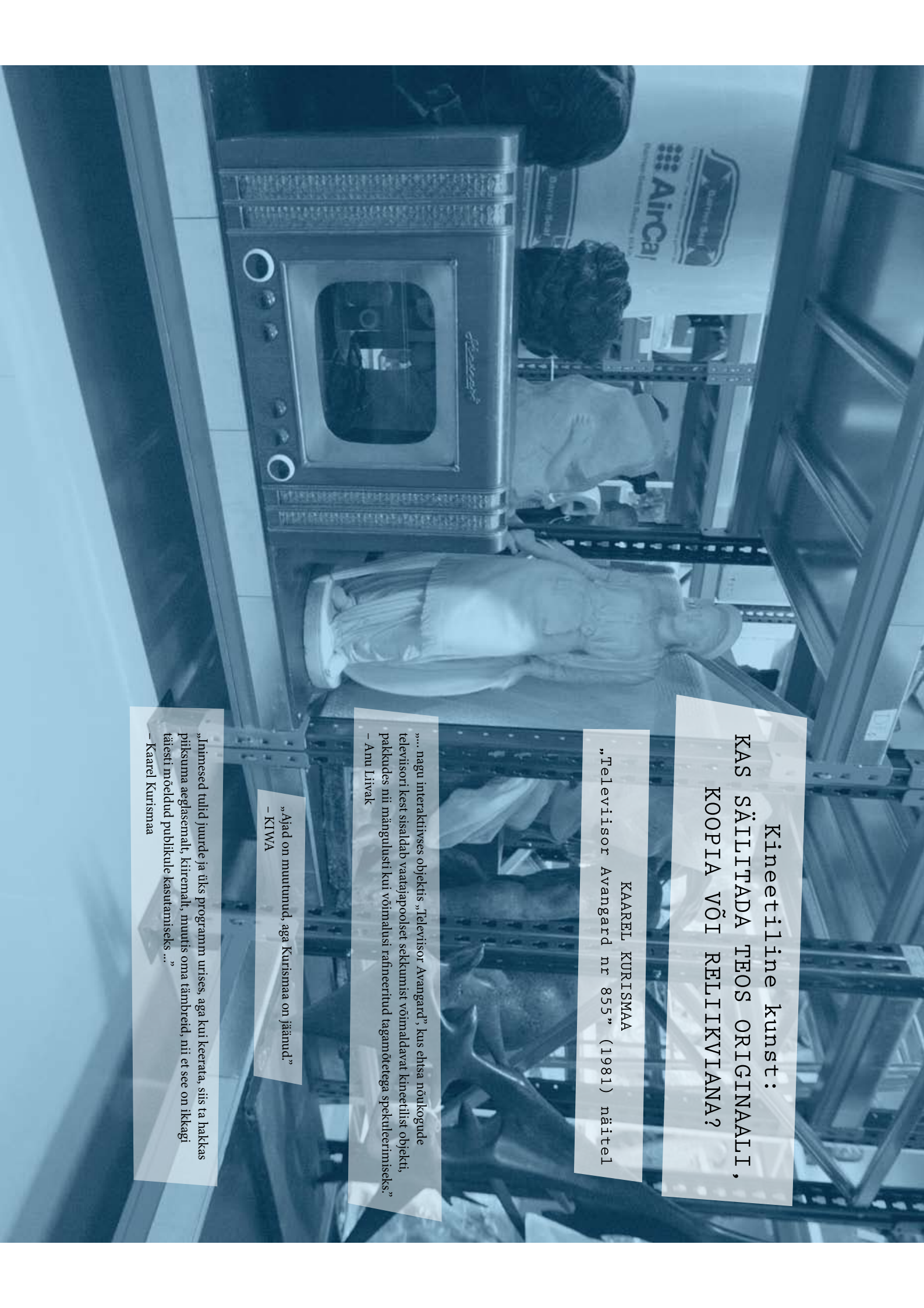


Purgimenuarid animatsiooni tegemise protsessi kummut. Process of making the can panel animation in Kummut

AME there was an opportunity to make a similar animation also on the basis of the can mural belonging to the museum collection. In the future it will open the playfulness and processuality of the work.²⁵⁴

²⁵⁴ In order to make the animation the cans were removed from the frame and numbered. The picture was recompiled according to the pattern sheet, the ornament being changed (including the time) and the process being recorded frame by frame. If a need should arise anyone could compile the numbered cans in the museum in the very same way at any time. The animation filmed in the AME will be stored as an archive document together with the original work. Archived in the AME digital archives: http://digikogu.ekm.ee/admin/site_modules_grp/restaurerimine_arhiv/restaurerimine_arhiv/session_id/-/est/newwin-middle_left/addedit-6.html (viewed on 16 May 2012).





Kineetililine kunst:
KAS SÄILITADA TEOS ORIGINALI,
KOOPIA VÕI RELIKVIAANA?

KAAREL KURISMAA
„Televisior Avangard nr 855” (1981) näitel

“... nagu interaktiivses objektis „Televisior Avangard”, kus ehisa nõukogude televisiori kest sisaldab vaatajapoolset sekkumist võimaldavat kineetilist objekti, pakku des nii mängulusti kui võimalusi rafineeritud tagamõtetega spekulatsiooniseks.”
– Anu Liivak

„Ajad on muutunud, aga Kurismaa on jäänud.”
– KIWA

„Inimesed tulid juurde ja üks programm urises, aga kui keerata, siis ta hakkas piiksuma aeglasemalt, kiiremal, muutis oma tämbreid, nii et see on ikkagi täiesti mõeldud publikule kasutamiseks ...”
– Karel Kurismaa



Kaarel Kurismaa
TELEVIISOR AVANGARD NR 855. 1981
Puit, plastik, klaas, elektroonika. EKM

Kaarel Kurismaa
TELEVISION AVANT-GARDE NO 855. 1981
Wood, plastic, glass, electronics. AEM

Koos popkultuuriga 1950. aastate lõpus tekkinud nähtus – kineetiline kunst – on säilitamise seisukohalt iseloomulik näide, kus füüsiline objekt ei pruugi olla ainus teose semantilise mitmekesisuse kandja. Tähtendusliku osa tööst võivad moodustada ka dünaamilised elemendid, nagu helid, valgus, liikumine, lõhnad jms. Sageiti kaasneb sellega interaktiivsus ja töö ideelise toimimise võtmeks on selle aktiivne subestumine publikuga. Selleks, et sõnum jõuaks vastuvõtjani, on vaja keerata nuppe, ise liigutada ja liikuda, vajutada, puudutada, näppida – Ants Juske väitel lepitab sel moel kineetiline kunst publikut moodsa kunstiga.²⁵⁶ Kui publiku aktiivne osalemine on aksepteeritav galeriides, kus eksponeeritavad teosed on enamasti veel kunstriku enda vastutusel, siis muuseumite esmaselks kuvandiks on sildid „Mitte puutada! Mitte pilistada!”

Enamasti on kineetilised teosed seotud elektroonika, mehaanika ja mootorikaga, mis on tihelt poolt sageiti tehniliselt ebastabiilsed, teisalt aga ajas kiiresti arenevad ja muutuvad. Sellised teosed tekitavad muuseumisõltumise seotud dilemmasid: kas kineetilise ja interaktiivse elemendi eemaldamisel või mittertoimimisel on need veel samad teosed? Kas kineetiliselt toimet tagavad osad (mootorid ja mehaanika) on kaasaajastatavad? Kui jah, siis millise piirini on originaal muudetav? Kas olulisem on säilitada ajalooline autentsus ja parandada algselt mehaanikat või on see üksnes töö struktuuralse toimimise vahend, mida peaks võimalusel uuendama?



Intervjuu Karel Kurismaaga
EKMI nüüdiskunsti Fondis
(06.12.2011)
Interview with Karel
Kurismaa in the contemporary
art storage area of AMF
(06.12.2011)

Karel Kurismaa
Eesti kunsti legendaarne kineetik, Karel Kurismaa, on heli-liikumise-valguse elemente oma kunsti toonud juba 1960. aastatest – esimene eesti kunsti kineetiline objekt pärinebki Kurismaalt 1966. aastast ja koosneb avatud vihmavarju sõrestikust, plastikupidest ja eri faktuuriga juurviljarivideist.²⁵⁶ Sellest ajast peale on Kurismaa järgijadeval viljeldud kinesiemi ja teeb seda tänini. Kuigi 1970. aastate esimesel poolel ja keskpäigas proovis kineetiliste objektidega kätt ka mõni teine kunstnik, näiteks Olavi Männi ja Villu Jõgeva, jäi see nende loo-

mingus siiski episoodiliseks.²⁵⁷
Eesti Kunstimuuseumi kogusse kuuluvast kineetilisest kunstist moodustabki põhiosa Kurismaa looming, selle kõrval säilitatakse üksikuid O. Männi ja V. Jõgeva kineetilisi töid.²⁵⁸ Kuid liikumine ja elektroonika (sh heli, valgus) kuulub ka mitme teise installatiivse teose oluliste elementide hulka – näiteks säilitamise seisukohalt

keerukamad tööd, nagu Marco Lainme „Sugar Free”, Alvin Lucieri „Heli paberil”, Villu Jaaniso „Oh, Carol!”

Karel Kurismaa on oma objektiloominguga üks originaalsemaid ja isikupärasemaid nähtusi eesti kunstis, kelle teosed on märguliselt atraktiivsed, esteetilised, ent liikumise, hääle ja visuaalse elementide seostest moodustub ambivalentne tervik, millele lisab erilise ntiansi autoripõone teadlik irooniline distants tulumusega.²⁵⁹ Tema kineetilise objektide heli- ja valgusmehaanika toimimise tagas helitehnik Härmo Härm, kellega koostöö algas Kurismaal 1975. aastal seoses Sven Grünbergi progressiivse roki ansambli Mess kontsertidega. Kurismaa objektid said kontsertide lavakujunduseks ja lahutamatuks osaks bändi ülesastumistel.²⁶⁰ Nii sündisid mitmed Kurismaa tuntud kineetilised teosed, sh ka EKMI kogusse kuuluv „Sinise valguse objekt” 1975. aastast.²⁶¹ Kurismaa meenutab: „Jah, ja kui veel neid tagapõlvijaid rääkida, siis me olime kõrvad lõhkujad, me lõhkusime öösti telefonipararate (naer), et saaks seal väikesi viinaid kasutada (naer) [...]”²⁶²



Anambli Mess kontsert (1975)
Concert of the band Mess
(1975)

„Televiisor Avangard nr 855”

Eesti kineetilise kunsti üks ikoonilisemaid töid on Kurismaa „Televiisor Avangard nr 855” (1981), mis omandati muuseumikogusse 1995. aastal ja on vahelduva eduga kuulunud eesti avangardkunsti püsiekspositsiooni. Tõenäoliselt oleks teosel seal tagetud püsikoht, kui töö elektroonika vastu peaks. Algselt publikuga suhestuva objekti interaktiivne funktsioon pole muuseumikontekstis olnud kunagi aktiivne: Jüta Kivimäe, EKMI skulptuurikogu juhataja meenutab: „Ma olin ise sellel näitusel, kui julgustati publikut nuppe keerama. Ja mõningad meie lügupeetud kiilalistest tahktsid seda ka praegu teha, aga me ei saa kaljuks seda enam endale lubada. Seetõttu, et meil on eksponaadid – see on püsiekspositsioonis olnud aastaid [...] ja siit tuleb ka teine probleem. Nimelt need mehhanismid, mootorikene ja kõik muu olid ja omal ajal tehtud selleks, et see kunstiteos aktiivselt töötaks võib-olla mõne näidala – näitused ei kestnud kauem. Ja meil on selline asi ekspositsioonis nüüd mitmed aastad [...]”²⁶³ Teose valgus- ja liikumissensorid olid seni siiski toimunud, kuid kui töö kineetiline osa 2011. aastal üles ütles, eemaldati



„Avangard” Kumu
püsiekspositsioonis (2007)
„Avant-garde” at the
Permanent exhibition of Kumu
(2007)

²⁵⁶ A. Juske, Mobile lepitab publikut moodsa kunstiga. – Kineetiline kunst. Tallinn: E-Meedia Keskus, 1999, lk 14.

²⁵⁷ A. Liivak, Karel Kurismaa. – Eesti kunstnikud 1, lk 65.

²⁵⁸ Samaa.

²⁵⁹ N. Villu Jõgeva, „Oranz torn”, 1978–1994/2004 (värviitud puu, poleeritud metall, elektrilambid, vahuhäälid, elektroonika), Villu Jõgeva, „Sinine”, 1973/2004 (värviitud puu, elektrilambid, kellamäng 20. sajandi algusest, elektrimootor, releed, elektroonika); Olavi Männi, „Karnissel”, 1967 (raud-, plekk).

²⁵⁹ A. Liivak, Karel Kurismaa, lk 65.

²⁶⁰ J. Saar, Eesti kõneteosnoo väljundärraja ehk sõlmajapestest esopüktsioon. – Kineetiline kunst, 1999, lk 36.

²⁶¹ Töö osati 2011. aastal Kallurikapitali sihtfinantseeringu eest.

²⁶² Intervjuu K. Kurismaaga 06.12.2011. Intervjuerid H. Hiio, A. Rähn, J. Kivimäe ja EKA restaureerimise ja vahete kunstide osakonna tudengid. Intervjuu vorm audiovisaalne salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbiviimise koht EKMI nüüdiskunsti fond ja avangardkunsti püsiekspositsioon. Originaal EKMI arhiivis.

²⁶³ Samaa.

teos ekspositsioonist: „See on natuke korrast ära jah, et lihtsalt potentsioomeer on rivist väljas ja selle tõttu ta ainult teeb ühte häält, muida sai neid nuppe keerata seal, sai valgest selles ekraanis [...]”²⁶⁴ Algas diskussioon kunstnikuga selle taastamise võimalustest.

Paradoksaalselt ilmnus, et muuseumil puudub dokumentatsioon töö kineetilise ja interaktiivsest funktsioneerimisest – seda mäletavad vaid teosega otseselt kokku puutunud inimesed. Kuid individuaalse subjektive ja selektiivse mälu baasil ei saa muuseum toimida.

„Televiisor Avangard nr 853” on „tähendusrikas žest suure maailmavaate taandumisest plastmassjuplakaks kiviaege televiisori esipaneelil”²⁶⁵, mis oma interaktiivsuses „pakkus nii mängulusti kui ka võimalusi rafineeritud tagamõtetega spekuleerimiseks”²⁶⁶ – publikul oli võimalus teleka nuppe keerates tekitada erinevaid helisid: „[...] erinevaid tämbreid sai keerutada, siin sai isegi väkese kontserdi teha, [...] ma olen ise sellega mänginud muusikapalu, [...] tülleme, selliseid eksperimenditaalseid helisid tootnud [...] Inimesed tulid juurde ja [...] üks programm niimoodi urises, aga kui siit keerata, siis ta hakkas piksuma aeglasehahel, kiirehahel, muutis oma tämbreid, nii et see on ikkagi täiesti mõeldud publikule kasutamiseks.”²⁶⁷

Televiisori kast mille mark Avangard mudelinumbriaga 855 on andnud ka tööle pealkirja, pärineb ise lastekunstihooldi keldrist: „See oli jumala tühi, aga väga ilus. Siin on peale kirjutatud „Avangard”, [...] nii et selle nime teadmisesga ei olnud mingit kitsimust [...] see on üks televiisori mark Avangard number 855, mis toodeti kuusil viiekskümnendate aastate alguses. Kui need tekkad tulid, siis see oligi sellise imepisekese ekraaniga. See oli suur sündmus, kui keegi oli ostnud televiisori, siis majarahvas ja kõik tuttavad olid koos ja kõik istusid, toolid olid välja pandud, kui vaatasid „Novosti” või mis seal parasjagu tuli – sellest televiisori. Aga eriti palju seal vaadata ei olnud.”²⁶⁸



Teos sai oma nime televisori margi järgi. The work got its name from a brand of TV set.

Kineetika säilitamisvõimalused

Objekti funktsiooni rekonstrueerimisel on esimene suur otsus: kas parandada autentne mehaanika, asendada see kaasaegsega või jätta originaalosse kineetika mitteinimlikuks ja esitada objektid liikuvust (sh ka interaktiivsus!) kaasaegsete esitlustehnikate vahendusel. Tuntud kineetiku Jean Tinguely muuseumi peakonserveraator Reinhard Bek on kineetilise kunsti säilitamiseks sätestanud erinevad kategooriad:

1. **Teose funktsionaalne kaasaajastamine.** Töö tehniliste osade terviklik või osaline kaasaajastamine – töö funktsioneerimise huvides asendatakse mehaanika teatud aktsepteeritava piirini.

²⁶⁴ Samas.

²⁶⁵ J. Saar, *Esto konetismo võimalataraia ohk sõlmapatetest esoputsisone*, lk 36.

²⁶⁶ A. Litvak, *Kaarel Kurismaa*, lk 65.

²⁶⁷ Intervjuu K. Kurisماغا 06.12.2011.

²⁶⁸ Samas.

2. **Teose autentse funktsiooni taastamine.** Autentse mehaanika ja funktsiooni parandamine.

3. **Kineetika simulatsioon.** Kui teose autentset mehaanikat pole võimalik taastada, kuid töö toimimise huvides on selle funktsionaalsust oluline publikule edastada, simuleeritakse töö kineetikat kaasaegsete meetoditega. Sel viisil on aga ohv võltsida ajaloolist autenttsust.

4. **Töö kui relikvia.** Teos on kineetiliselt lakanud toimimast ja tema toimefunktsiooni rekonstrueerimine pole võimalik. Objekti ajalooline väärtus tingib selle säilitamise autentse dokumendina ning see saab pigem relikviava kui kunstiteose staatuse.

5. **Näitusekoopia valmistamine.** Original säilitatakse relikviivana (nt fondis) ja eksponeeritakse identset funktsioneerivat koopiat.²⁶⁹ Koopia ei pruugi olla tingimata füüsiline, vaid kaasaegsed infotehnoloogia võimalusi kasutades ka virtuaalne.²⁷⁰

Kurisماغا on kunstnikuna aldis oma töid ise kaasaajastama, kuid lihtsaltel võib see sattuda vastuolule muuseumi eetika- ja väärtusprintsiipidega. Mõnede tuntud näited rahvusvahelisel kunstiareniil on viinud üldise konsensuseni, et üldjuhul ei respekteeri muuseumid kunstniku aktiivset ja isetegevuslikku sekkumist oma teoste restaureerimise, kuna autoril puudub distants iseenda tööde ajaloolise väärtusega.²⁷¹ Seerastu muuseumi jaoks võib ajalooline autenttsus olla äärmiselt oluline kriteerium töö omanisil. Heaks näiteks on Kurisماغa 1975. aastast pärinev poliitroome puitobjekt „Pürgimus”. Töö algmaterjaliks on treplikäspu ots, mille kunstnik ajastumomendist popieestetikast lähtuvalt erkaste emalivärvidega kattis. Just sellisena on see Eesti Kunstmuuseumi kogusse ostetud ja nüüdseks omandanud ajaloolise ja ajastut peegeldava väärtuse. 1996. aastal laenas kunstnik tööd „Tallinn–Moskva 1956–1985” näitusele Kunstihoones. Enne eksponeerimist otsustas ta tööle värskena väljanägemise anda, et see „jälle ilusti viksim välja näeks”²⁷² ning värvis skulptuuri üle. Tema jaoks tähendas see tööle täiesti uue koloriidi andmist, „kuna ma ise parandan, restaureerin (muiaates), [...] võib-olla teises värvigammas teha. [...] ma vormi ei hakka ju saagima ega muutama, vorm jääb, aga lihtsalt võimaldab võib-olla teist värvigammat sisse tuua, miks mitte [...] Võib-olla jõuab veel mõne teise värvilahenduseni, ningisuguse, kus need vormid ja see mõde võib-olla ei muutuks, vaid lihtsalt oleks



Kaarel Kurisماغa „Pürgimus” Kumu muuseumi ekspositsioonis (2012)
Kaarel Kurisماغa's "Aspiration" at the permanent exhibition of Kumu (2012)

²⁶⁹ R. Bek, *Between Ephemeral and Material. Documentation and Preservation of Technology Based Works of Art* – Inside Installations, lk 210–211.

²⁷⁰ P. Gotschall, *Recent Trends and Developments in the Conservation of Contemporary Art* – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2011, vih 2, kd 25, lk 359. Repliklike esitlennie originaali asemel on loogu demoneerimiskunstist puhul üks võimalikke lahendusi. Siiski tekitab igasugune koopia, nii füüsiline kui ka virtuaalne, rea etelisi küsimusi: kes on selle looja, kuidas see publikule esitatakse jne?

²⁷¹ B. Sommermyer, *Who's Right – the Artist or the Conservator?* – Inside Installations, lk 146. Vi selle kohta rõhkem lk 221.

²⁷² Intervjuu K. Kurisماغا 06.12.2011.

varieruv. Lihtsalt ideoloogia oli teist moodi sellel ajal (muigab). Kogu aeg tilhes toonis seda värvida, siis minule ei paku huvi. [...] seda värvi enam ei ohnud ka, mis omal ajal [...]”²⁷³

Ehkki muuseumi seisukohalt võib autori omalgatuslik restaureerimisgevus ohustada töö ajaloolist autentisusväärust, on erakorraldelt oluline konsultatsioon ja kokkulepe kunstnikuga teose parandamise osas. Erandjuhul on siiski ka aksepteeritav autori enese aktiivne osavõtte restaureerimisest, kuid siis muutub oluliseks muuseumispetsialistide osalemine protsessis ning tegevuse igakülgne dokumenteerimine.

Objekti „Televiisor Avangard nr 855” puhul otsustati kunstniku ja muuseumi ühise nõgemuse põhjal ja võimaluse korral originaaltöö kineetika taastada, jättes identse ajaloolise mehanika juurde. Võimalusel hangitakse varuosadena elemente, mis on veel saadaval, kuid mitte kauaks (nt hõõglambid). Siiski ei tohiks autentne objekt olla interaktiivses publikukaotuses, kuna mehanika ei peaks sellele vastu. Võimalusel eksponeeritakse originaalobjekti kõrval interaktiivsusel selgitavat esilust, staatilise mitteolmiva kineetilise kunstiteosena kaotab ta oma peamise idee ja muutub töö kontseptsiooni seisukohalt üksnes reliikviaks.



„Avangardi” parandamine (2012)
Repairing “Avant-garde” (2012)

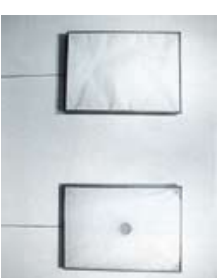
Kineetika säilitamise riiskid „Televiisor Avangard nr 855” ja teiste Kurismaa tööde puhul on tegemist näidetelega, kus tänu kunstniku enda ja muuseumi aktiivsele koostööle on võimalik taastada ning dokumenteerida teose autentne kineetika ja funktsionaalsus. Paraku on seda tüüpi kunstiteoste säilitamisse kätketud risk kaotada kõik jäljed tema algsest toime mehhanismist ning sellisena muutub küsitavaks ka objekti säilitamine üksnes ajaloolise dokumentina. Kaasagege kunsti puhul on suur oht loota näilisele „kaasagegusele”, kus inimeste aktiivne mälu tundub olevat piisav teose tähenduse dokumenteerija.

Mälu selektiivsuse illustreerimiseks on heaks näiteks EKMI ntüüdiskunsti kogu üks olulisemaid välisautori teoseid. Alvim Lucieri (sünd 1931, USA) heliinstallatsioon „Heli paberil”. Muuseumi kogusse omandati see NYYD Festivali raames toimunud näitusel Vaal galeriis 1993. aastal²⁷⁴ ning toona sattus valdavalt pabermaterjalist teos hoivule graafikafondi. Töö põhikomponentideks on kümme eri tiheduse ja formaadiga paberit, mis on pingutatud alusraamile, lisaks väljuhäälid ja helivõimendi. Võimendiga ühendatuna väljus kölaritest kindla sagedusega heli, mille võnkumine läbi paberite tekitas erinevaid toonausi. Viisteist aastat hiljem selgus, et tööst on järel osaliselt purunenud paberitega raamid, kuid igasugune dokumentatsioon ja isegi mälestus nende installaerimisest ja funktsionaalsusest

puudus. Loodus võtta ühendust Ameerikas resideeruva autoriaga ning teose installaerinnud eeslaasest tehnikuga jooksid liiva.²⁷⁵

Analoogiliseks näiteks on Marco Lainme „Sugar Free” – kineetiline installatsioon, mille põhielementiks on elektrijaami toel pendhina liikuv riidekapp. Algversioonis 1996. aastal loodud tööd eksponeeriti enne muuseumisse jõudmist mitmel näitusel, kus ta korduvat keeldus liikumast. Teos omandati muuseumisse 2006. aastal Kumu avanäitusel „Kogutud kriisid. Eesti 1990. aastate kunst”, kus see algul liikus ettenähtud viisil, kuid siis „pöles mootor läbi” ja teos jäi liikumatuks. Kunstnikuga on korduvalt üritatud objekti funktsionaalsuse taastamiseks ühendust võtta, kuid seni ebaõnnestunult. Iseenesest ei saa ka autorit selleks kohustada, muuseumikogusse kuuluvate teoste eest vastutab siiski omanik ja töö autori vastutus on pigem moraalne. Muuseumi enda võime teos taastada on piiratud, kuna mitme olulise elemendi osas puudub selgus. Töö üle vaadand elektroonikaspetsialisti hinnangul on mootor sellisel kujul ohulik ja ebakindel. Kuid otsuse mehhanismi ulatuslikust muutmisest või kaasajaistamisest saab langetada üksnes kunstniku nõusolekul, kuna see moodustab töö domineeriva visuaalse osa. Sellisena on EKMI keerulises olukorras: palju ruumi võttev mastaaipne objekt ei toimi enam kunstiteosena, samas on töö rekonstrueerimine kunstniku osaluseta pea võimatu ja eetilisel lubamatu.

Need näited illustreerivad vajadust dokumenteerida teose omandamise ajal informatsioon nii töö füüsiliste kui ka kontekstuaalsete ja kontseptuaalsete elementide ning samuti nende koostoime kohta.²⁷⁶ On selge, et selliste tööde dokumentatsiooniks ei piisa muuseumipraktikas juurdunud staatilisest fotost – kaasagegeid tehnilisi võimalusi kaasates on tööde säilimiseks vaja fikseerida ka teoste dünaamika.²⁷⁷ Praeguseks ongi muuseumi kogumisstrateegia oluliseks osaks saanud maksimaalselt dokumenteerida teose eri aspektid juba omandamise hetkel koos kunstnikuga, kelle huvi on veel akutuine. Kogumispraktika hiljutistest näidetest kineetilise kunsti valdas võib tuua Villu Jaaniso „Oh, Carol” – töö, mis seisib lahitiinstallaerituna skulptuuritajelees ja koosnes hiiglaslikust autokummide humnikust, arusaamatust metallkonstruktsioonist ja mootorist. Töö



Alvim Lucieri installatsioon „Heli paberil” (Fragment)
Alvim Lucieri's installation “Sound on Paper” (Fragment)



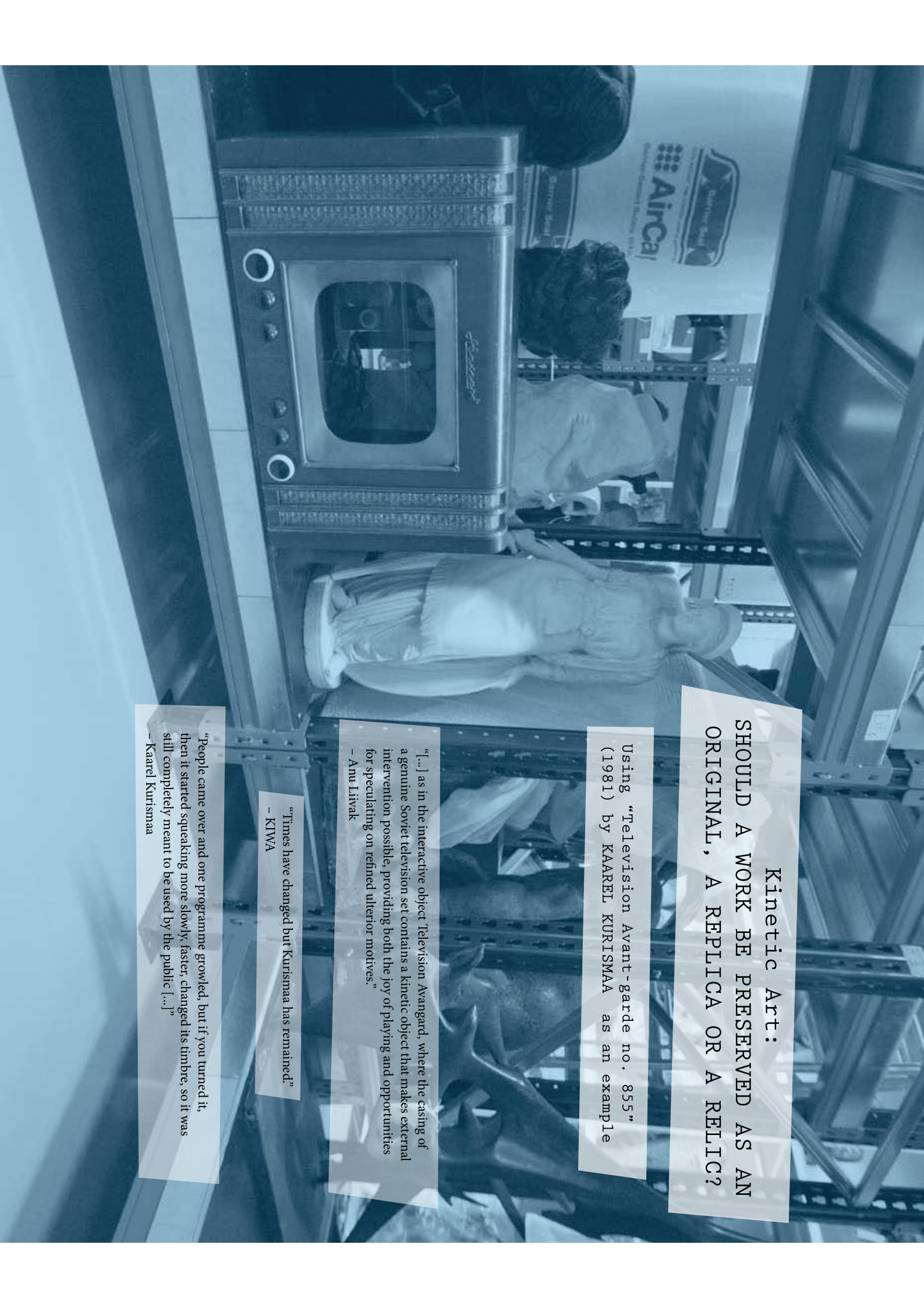
Villu Jaaniso „Oh, Carol” Kunstihoone näitusel „Happy Together” (2009)
Villu Jaaniso's “Oh, Carol” at the exhibition “Happy Together” in the Art Hall (2009)

²⁷³ Samaa.

²⁷⁴ Tegemist oli teose „Sound On Paper” (1985) taasestitusega, st autor lõi kohapeal oma varasemast tööst uue versiooni. – A. Lucier. Exhibition in Ezra and Cecile Zilkha Gallery, 2–23 November 1988 (exhibition catalogue). Toim. K. Ottmann. Middletown, Connecticut: Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Wesleyan University, 1988, lk 10.

omandamise käigus installeeris kunstnik selle ise illes, parandas ka mitetoimivad osad – kogu protsess ja kunstnikupoolese installeerimisjuhised salvestati videona, mille järgi on teost võimalik kunstniku osavõtuta taasinstalleerida. Ka Kaarel Kurismaa intervjuu 2011. aasta detsembris viidi läbi seoses tema kahe töö, „Sinise valguse objekt” (1975) ja „Figuurid ja kassid” (2006) omandamisega, mille käigus selgitas ta objektide kineetika, eksponeerimise, mehaanika jm aspekte. Ühtlasi analüütsiti ja dokumenteeriti kunstniku teised EKMI kogusse kuuluvad tööd, sh ka eelpool kirjeldatud „Televiisor Avangard nr 855”.





Kinetic Art:
SHOULD A WORK BE PRESERVED AS AN
ORIGINAL, A REPLICCA OR A RELIC?

Using "Television Avant-garde no. 855"
(1981) by KAAREL KURISMAA as an example

"[...] as in the interactive object 'Television Avantgard, where the casing of a genuine Soviet television set contains a kinetic object that makes external intervention possible, providing both the joy of playing and opportunities for speculating on refined ulterior motives."
– Anu Liivak

"Times have changed but Kurismaa has remained."
– KIWA

"People came over and one programme growled, but if you turned it, then it started squeaking more slowly, faster, changed its timbre, so it was still completely meant to be used by the public [...]"
– Karel Kurismaa

Kinetic art – a phenomenon that emerged in the late 1950s along with pop culture – is a peculiar example from the standpoint of preservation, where the physical object need not necessarily be the only bearer of the work's semantic diversity. Dynamic elements, such as sound, light, movement and odour, can also form a meaningful part of the work. Interactivity is often an integral part of such works of art and the key to the functioning of the work's idea is its active relation to the public. In order for the message to reach the recipient, dials must be turned, the viewer himself must act or move; he must press, touch, pull and push: according to Ants Juske, in this way kinetic art reconciles the public with modern art.²⁷⁸

The public's active participation is acceptable in galleries where the works on display are mostly still; the responsibility of the artists themselves. At the same time, the primary image of museums is usually signs reading, "Do not touch! Taking of photographs is forbidden!"

Kinetic works are associated mostly with electronics, mechanics and motorisation, which are frequently technically unstable yet develop and change quickly over time. These kinds of works lead to dilemmas associated with musealisation: if the kinetic and interactive element is removed or does not function, are they still the same works? Can the parts responsible for its kinetic function (motors and mechanics) be modernised? If so, what is the limit to which the original can be altered? Is it more important to preserve historical authenticity and improve the original mechanics, or are the elements merely a means for the structural operation of the work that should be upgraded if possible?



Intervjuu Kaarel Kurismaaga
 ERMi uudiskunsti fondis
 (06.12.2011)
 Interview with Kaarel
 Kurismaa in the contemporary
 art storage area of AME
 (06.12.2011)

their hand at kinetic objects in the first half of and in the mid-1970s, these attempts were only episodes in their overall work.²⁸⁰

The main body of kinetic art belonging to the AME collection consists of Kurismaa's work. A few kinetic works by O. Männi and V. Jõgeva are also preserved

Kaarel Kurismaa

Kaarel Kurismaa is a legendary kinetic artist of Estonian art and has brought elements of sound, motion and light into his art since the 1960s. Kurismaa created the first kinetic object in Estonian art in 1966. It consists of the frame of an open umbrella, plastic cubes and vegetable graters of various textures.²⁷⁹ Kurismaa has consistently cultivated kineticism since then and continues to do so to this day. Even though some other artists, for instance Olavi Männi and Villu Jõgeva, tried

there.²⁸¹ Yet motion and electronics (including sound and light) are important elements in several other installation-type works of art as well – works that are more complicated from the standpoint of preservation, for instance Marco Laimmä's *Sugar Free*, Alvin Lucier's *Sound on Paper*, and Villu Jaanisoo's *Oh, Carol*.

"With his work in creating objects, Kaarel Kurismaa is one of the most original and distinctive phenomena in Estonian art. His works are playfully attractive and aesthetic, yet the connections between elements of motion and sound and visual elements form an ambivalent whole, to which the artist's conscious ironic distance concerning the result adds a particular nuance."²⁸² The sound technician Härmö Härm makes sure that the sound and light mechanisms of Kurismaa's kinetic objects function. Kurismaa began working with Härmö in 1975 in connection with concerts held by Sven Grünberg's progressive rock band *Mess*. Kurismaa's objects served as stage decorations for these concerts and became an inseparable part of the band's performances.²⁸³

This is how many of Kurismaa's widely known kinetic works were born, including *Sinise valguse objekt* (Object of Blue Light) from 1975, which is also part of AME's collection.²⁸⁴ Kurismaa reminisces: *Yes, and as far as those backgrounds are concerned, we destroyed lots of things: we took telephones apart at night (laughs) so we could use little gizmos from inside them (laughs)...*²⁸⁵



Kaarel Kurismaa. Sinise
 valguse objekt. 1975. ERMi
 Kaarel Kurismaa. Object of
 Blue Light. 1975. AME

Televiisor Avangard nr 855 (Television Avant-garde no. 855) One of the most iconic works of Estonian kinetic art is Kurismaa's *Televiisor Avangard nr 855* (1981), which was acquired for the museum's collection in 1995 and has intermittently been part of the permanent exhibition of Estonian avant-garde art. This work would most likely have a permanent place in that exhibition if the work's electronics consistently functioned as intended. This object was initially intended for the public to interact with, but its original interactive function has never been active in the context of the museum. Jüta Kivimäe, the manager of the AME sculpture collection, recollects: *I was at that exhibition myself when the public was encouraged to turn the work's knobs. And some of our respected guests would want to do so nowadays as well but unfortunately we cannot allow that any more.*

²⁸¹ For example, Villu Jõgeva, *Oranž torn* (Orange Tower), 1978–1994/2004 (painted wood, polished metal, electric lamps, speakers and electronics); Villu Jõgeva, *Sinine* (Blue), 1973/2004 (painted wood, electric lamps, dials from the beginning of the 20th century, electric motor, relays and electronics); Olavi Männi, *Kanussel* (Canoes), 1967 (iron and sheet metal).

²⁸² A. Liivak, "Kaarel Kurismaa," p. 65.

²⁸³ J. Saar, "Eestio konertsino valomataaraja ehk sõlmapiiretest esopüüskõne," *Kinematiline kunst*. Tallinn: E-Meedia Keskus, 1999, p. 36.

²⁸⁴ This work was purchased in 2011 using specifically allocated funding from the Estonian Cultural Endowment.

²⁸⁵ Interview with K. Kurismaa on 6 December 2011. Interviewers: H. Hiop, A. Rähn, J. Kivimäe and students from the Estonian Academy of Arts, Department of Restoration and Liberal Arts. Interview form: audiovisual recording (transcribed). Place where the interview was held: AME contemporary art storage area and avant garde art permanent exposition. Original in the AME archives.

²⁷⁸ A. Juske, "Mõible lepitab publikut moodsa kunstiga," *Kinematiline kunst*. Tallinn: E-Meedia Keskus, 1999, p. 14.

²⁷⁹ A. Liivak, "Kaarel Kurismaa," *Eesti kunstnikud 1*, p. 65.

²⁸⁰ *Ibid.*

Since we have exhibits that have been part of the permanent exhibition for years [...] and this leads to another problem. Namely, these mechanisms, the little motor and everything else were made at the time so that this work of art would function actively for perhaps a few weeks – exhibitions did not last longer. And we have had this work in the exposition for several years now [...]²⁸⁶ The work's light and motion sensors still function, but when the kinetic part broke down in 2011, the work was removed from the exposition: it is a bit out of order, yes, just the potentiometer is out of order and because of that it only makes one sound. Beyond that these knobs here could be turned, light appeared on this screen [...]²⁸⁷ Discussions began with the artist concerning the possibilities of restoring the work.

Paradoxically, it turned out that the museum did not have documentation concerning the object's kinetic and interactive functioning – only the people who were in direct contact with the work remember that. Yet a museum cannot function on the basis of individual subjective and selective memory.

Televiisor Avangard nr 855 is “a profound gesture concerning the reduction of a broad world outlook to a plastic object on the front panel of a stone-age television set”²⁸⁸ which “offered the delight of play as well as opportunities for speculation with refined ulterior motives” with its interactivity²⁸⁹ – the public had the chance to make various sounds by turning the knobs on the television set: [...] *different timbres could be achieved by turning the knobs, one could even create a little concert, [...] I myself have played pieces of music on this, [...] let's say I've produced certain kinds of experimental sounds [...] People gathered around and [...] one programme growled like this but if you turned this it started squeaking slower, faster, changed its timbre, so this is still really meant to be used by the public.*²⁹⁰



Interaktiivne televiisor „Avangard” näituseel „Mobile 1” (1995) Interactive television set “Avant-garde” at the exhibition “Mobile 1” (1995)

Avangard nr 855 was a brand of television set and gave the work its title. The television set itself is a found object from the basement of the Children's Art School: it was completely empty but very beautiful. *Avangard* is written here [...] so there was no problem finding a name for it [...] it's a television brand name, *Avangard number 855*, which was manufactured sometime in the early 1950s. At the time, these televisions had these incredibly tiny screens. It was a major event when somebody had bought a television; then everyone in the building and all their friends gathered together and everyone sat down, chairs were set up, and they watched *Novosti* or whatever currently happened to be on – on this kind of television. But there wasn't all that much to watch.²⁹¹

Possibilities for Preserving Kinetic Objects
The first major decision in reconstructing the function of the object is: should the authentic mechanical parts be repaired, should they be replaced by contemporary parts, or should the original kinetics be left non-functional and the mobility (also including interactivity) of the object be presented by way of contemporary presentation techniques? Reinhard Bek, the chief conservator of the museum of the renowned kinetic artist Jean Tinguely, has provided different categories for preserving kinetic art:

1. **Functional modernisation of the work.** Complete or partial modernisation of the work's technical parts; mechanical parts are replaced up to a certain acceptable limit in the interests of the functioning of the work.
2. **Restoration of the work's authentic function.** Repair of the authentic mechanical parts and function.
3. **Simulation of kinetics.** If it is impossible to restore the authentic mechanical parts of the work yet it is important to impart its functionality to the public in the interest of the functioning of the work, the work's kinetics are simulated using contemporary methods. This approach, however, introduces the danger of falsifying historical authenticity.
4. **Artwork as a relic.** The work has ceased to function kinetically and it is impossible to reconstruct its operational function. The historical value of the object determines its preservation as an authentic document and it is assigned the role of a relic rather than that of a work of art.
5. **Preparation of an exhibition copy.** The original is preserved as a relic (in storage rooms, for instance) and an identical, functioning copy is displayed.²⁹²

The replica does not necessarily have to be physical. It can also be virtual, using the possibilities that contemporary information technology provides.²⁹³ Kurismaa is receptive as an artist to modernising his works himself yet obviously this may contradict the museum's principles of ethics and values. Several known examples from the international art scene have led to a general consensus that, as a rule, museums do not respect the active and amateur interference of artists in the restoration of their own works since the artist may lack distance from the historical value of his own works.²⁹⁴ Historical authenticity may be an extremely important criterion for the museum in acquiring the work. A good example of this is Kurismaa's polychromatic wooden object *Pürgimus* (Aspiration) from 1975. The work's original material is the end of a stairway banister that the artist covered with vivid enamel colours, proceeding from the pop aesthetics of that time. It has been acquired for the AME collection as just that and now it has acquired historical value through reflecting that era. In 1996, the artist borrowed the work for the

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ J. Saar, “Eesti kineetismo valomäärataja ehk solimpetret esopuhtsoonõ,” p. 36.

²⁸⁹ A. Liivak, “Karel Kurismaa,” p. 65.

²⁹⁰ Interview with K. Kurismaa on 6 December 2011.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² R. Bek, “Between Ephemeral and Material. Documentation and Preservation of Technology-based Works of Art,” *Inside Installations*, pp. 210–211.

²⁹³ P. Gotschall, “Recent Trends and Developments in the Conservation of Contemporary Art,” *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 2011, Part 2, Vol. 25, p. 359. The presentation of replicas in place of originals is one of the potential solutions in the case of ephemeral contemporary art. Nevertheless, any kind of replica, whether physical or virtual, raises a number of ethical questions: Who is its creator? How is it served to the public? etc.

²⁹⁴ B. Sommermyer, “Who's Right – the Artist or the Conservator?” *Inside Installations*, p. 146.



Kaarel Kurismaa
„Pitrgamuse“ alane
värvigammas. Kunst
ja Kodu (1/1979)
The original
colour scheme of
Kaarel Kurismaa's
„Asplation“. Art
and Home Magazine
(1/1979)

Tallinn-Moscow 1956–1985 exhibition at the Tallinn Art Hall. Before putting it on display, he decided to give the work a fresher appearance so that it *would look nicer again*²⁹⁵ and he repainted the sculpture. For him, that meant giving the work an entirely new colouring since I *repair and restore myself* (chuckling) [...] *do it in maybe a different chromatic scale [...] I'm not going to start sawing or changing its form; the form will stay as it is, but it's just a chance to maybe introduce a different chromatic scale, why not [...] Maybe I'll arrive at some other kind of colour scheme, a kind where those forms and that idea might not change; it would simply be variable. The ideology is simply different at that time [chuckles]. Painting this in one tone all the time, that doesn't interest me [...] that colour paint wasn't available any more, the colour I had in those days [...]*²⁹⁶

Even though, from the viewpoint of the museum, unprompted restoration work by the author may endanger the value of the work's historical authenticity, consultation and agreement with the artist concerning the repair of the work is exceedingly important. In exceptional cases, the active participation of the artist himself in the restoration is also acceptable but then it becomes important that museum specialists participate in the process and that the work is documented in all respects.

In the case of the object *Televiisor Avangard nr 855*, the decision was made on the basis of the joint vision of the artist and the museum to restore the kinetics of the original work if possible using identical historical mechanical parts. Potentially, elements that are still available but not for long (incandescent lamps, for instance) will be procured as spare parts. The authentic object should nevertheless not be interactively available to the public since the mechanical parts would not hold up to the wear and tear. If possible, a presentation explaining its interactivity will be displayed beside the original object. As a static, non-functioning work of kinetic art, it will lose its main idea and, in terms of its concept, the work will become purely a relic.



„Avangardi“ parandamine
(2012)
Repaaliting „Avant-garde“
(2012)

Risks of Preserving Kinetic Art
Televiisor Avangard nr 855 and other works by Kurismaa are examples of the possibility of restoring and documenting a work's authentic kinetics and functionality thanks to active cooperation between the artist and the museum. Unfortunately, the preservation of this type of artwork contains the risk of losing all traces of its original operational

mechanism, and so the preservation of the object as a purely historical document becomes questionable. Relying on apparent “contemporaneity”, where people's active memories appear to be sufficient for documenting the meaning of a work, is a serious danger in the case of contemporary art.

One of the most important works by a foreign artist in AME's collection of contemporary art, Alvin Lucier's (born in the USA in 1931) sound installation *Sound on Paper*, is a good example of the selectivity of memory. It was acquired for the museum's collection from an exhibition at the Vaal Gallery held in 1993 within the framework of the NYFD Festival.²⁹⁷ Back then, this work, which consisted mostly of paper, ended up being stored in the depository for graphic art. The main component of the work is ten sheets of paper of different densities and formats stretched over an under-frame, with speakers and an amplifier. When it was connected to the amplifier, the speakers emitted a sound with a particular frequency. The vibration of these sounds through the sheets of paper created different tonalities. Fifteen years later, it came to light that what remained of the work were frames with partially torn paper, and there was no documentation whatsoever and not even any memory of their installation and functionality. Hopes of contacting the author, who lives in America, and the Estonian technician who installed the work fizzled.²⁹⁸

An analogous example is Marco Laimre's *Sugar Free* – a kinetic installation in which a wardrobe is its main element and it moves like a pendulum powered by an electric gear. In its original version, this work, created in 1996, was displayed at several exhibitions before being acquired by the museum and it repeatedly refused to move. The work was acquired for the museum from Kuumu's opening exhibition *Kogunud kriisid. Eesti 1990. aastate kunst* (Collected Crises. Estonian Art in the 1990's) in 2006, where it initially moved as it was supposed to, but then the “motor burned out” and the work stopped moving. Repeated attempts have been made to contact the artist in order to consult him about the reconstruction of the object's functionality but thus far those attempts have been unsuccessful. The artist is not obligated to participate in the restoration of his work. Responsibility for works belonging to the museum collection lies with the owner, and the artist's responsibility is only moral. The capability of the museum itself of restoring the work is limited since there is no clarity concerning several important elements. According to an electronics specialist who examined the work, the motor is



Marco Laimre, Sugar Free,
1996. EKM
Marco Laimre, Sugar Free,
1996. AME

²⁹⁷ This was a repeat presentation of the work *Sound on Paper* (1985), meaning that the author created a new version of his earlier work on the spot. – A. Lucker, *Exhibition in the Ezra and Cecile Zilkha Gallery, 2-23 November 1988* (exhibition catalogue), Ed. K. Ottmann, E. and C. Zilkha Gallery, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 1988, p. 10.

²⁹⁸ The reconstruction of this installation appeared to be impossible due to complete lack of any kind of documentation material. In the course of the writing of this dissertation, however, the artist's installation instructions were unexpectedly found in manuscript form. Even though the artist's remarks were extremely cryptic, it was decided to make an attempt to reinstall the work on the basis of those instructions.

²⁹⁵ Interview with K. Kurismaa on 6 December 2011.

²⁹⁶ *Ibid.*

dangerous and unreliable in its current state. Yet the decision to extensively alter or modernise the mechanism can only be made with the consent of the artist, since it forms the dominant visual portion of the installation. As a result, the AME is in a complicated situation: a large-scale object that occupies a lot of space no longer functions as a work of art. At the same time, it is nearly impossible and ethically impermissible to reconstruct the work without the artist's participation.

These examples illustrate the need to document information concerning physical, as well as contextual and conceptual, elements and their related effects at the time a work is acquired.²⁹⁹ It is obvious that a static photograph, an entrenched part of museum practice, is not sufficient for documenting these kinds of artworks. It is necessary to also establish the dynamics of the works in order to preserve them, by utilising different contemporary technical possibilities.³⁰⁰ The maximum documentation of the different aspects of a work at the time of acquisition, in collaboration with the artist, whose interest is still acute, has become an important part of the museum's art collecting strategy. *Oh, Carol*, by Villu Jaanisoo, is a recent example of art collection practice in the field of kinetic art. This work stood disassembled in the sculpture studio and consisted of an enormous heap of automobile tires, an incomprehensible metal construction and a motor. In the course of the acquisition of the work, the artist installed it himself and also repaired the parts that did not work. The entire process and the artist's



Kaarel Kurismaa
Figuurid ja kassid. 2006
EKK
Kaarel Kurismaa
Figures and Cats. 2006
AME

installation instructions were recorded as a video and, as a result, it is possible to re-install the work without the artist's participation. An interview with Kaarel Kurismaa, in December 2011, was carried out in connection with the acquisition of two of his works, *Sinise valguse objekt* (Object of Blue Light, 1975) and *Figuurid ja kassid* (Figures and Cats, 2006), in the course of which he explained the kinetics, display, mechanics and other aspects of the objects. The artist's other works belonging to the AME collection were also analysed and documented, including *Televiisor Avangard nr 855*, described above.



²⁹⁹ See further concerning this: G. Heydenreich, "Documentation of Change – Change of Documentation," *Inside Installations*, pp. 155–171.

³⁰⁰ A. Keinah, "How to Conserve Motion," *Modern Art: Who Cares?*, p. 369.

Efemeerne kunst: KUIDAS SÄILITADA MITTESÄILIVAT?

RAOUL KURVITZA „Sekundaarsed kultuurid.
Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga II–III”
(1999) ja „Sus Scrofa I–II” (1996) näitel

„Täjad” ja „Ohakad” on vennad, ühtviisi visad ja tüttud, nad on need, kes jäetakse kõrvale, kes on tüliks jalus. Kurvitzza umbrohi on sünnimärk, mis seletab päritolu. Kultuuritain kuulub nn valge inimese ellu ja aknalauale, täjad ja ohakad on põlluharja maarahva igapäevane leib.”
– Rael Artel

„Kurvitz maalib *bad painting*’ule omases vabas, hoolimatus laadis, maaliprotsessi käsitseb kunstnik *actor*’ina ning periooditi ühendab maali *performance*’iga.”
– Eha Komissarov



Raoul Kurvitz
SEKUNDAARSED KULTUURID. IDA-EUROOPA TASANDIKE NOORUS
JA KESKISEN II-III. 1999
Puut, klaas, taimed (ohakad ja takjad), tekstiil. EKM



Raoul Kurvitz
SECONDARY CULTURES: YOUTH AND THE MIDDLE AGE OF
EASTERN EUROPEAN PLAINS II-III. 1999
Wood, glass, plants (burdock and thistles), textile. AME

Mõiste „efemeerne“ (kreekakeelselt sõnast *επιήμερος* – *ephemeros* – „ainult üks päev kestev“) tähistab lühiajaliselt kestvaid, hetkelisi asju ja nähtusi. Enamasti kasutatakse terminit looduses leiduva kirjeldamiseks, laiemas mõttes tähistab see kõike mittepüsivat ja -säilivat.³⁰¹ Mõistet rakendatakse ka kirjestihvri, ajutise iseloomuga (kaasagesete) kunstiteoste iseloomustamiseks. Sealjuures ei pruugi kunstiteos olla tingimata ideoloogiliselt ajutise loomuga, pigem on tegemist kunstnikuga idee elluviimiseks kasutatud materjalide või teostuse säilimisega. Lühiajaliselt hetkeliste ja performatiivse iseloomuga teoste säilitamisega vastulustid ei teki, nende ainus säilimisviis ongi dokumentatsioon, mis tavaliselt ei kuulu kunstikogusse, vaid arhiivi. Vaevalt seab keegi endale ambitsiooniks säilitada jääskulptuuri!³⁰² Küll aga on nüüdiskunsti koguvate institutsioonide probleemiks ajutise materiaalse väljundiga, kuid ideena kestvate objektide säilimine. Probleemi võiks lahendada pragmaatilisel, vältides ebapüsiva kunsti omandamist kogudesse.³⁰³ Siiski on suurem osa kaasagese kunstipärandiga tegelavatest muuseumitest valinud teise tee, et vältida materjalidest lähtuvat selektiivset pilth nüüdiskultuuri. Juba 1995. aastal korraldas Tate Gallery intrigeeriva peallinjaga konverentsi „From Marble to Chocolate“, kus muuhulgas lahati kaasagesete efemeerete materjalide säilitamise teoreetilisi ja tehnilisi probleeme.³⁰⁴

Efemeerse kunsti säilitamine taandub paljus konkreitse töö analüüsile: kas kunstnik on seda konseptuaalselt näinud kaduva ja lühiajalisena, on see osaliselt või tervikuna perioodilisel rekonstrueeritav või peaks tööd säilitama tema materiaalses autentsuses? Alles küsimuse konseptuaalse defineerimise järel on mõtet hakata otsima lahendust säilitamispraktikale. Tina Fiske eristab (osaliselt või terviklikult) „meediuumspetsiifilised“³⁰⁵ kunstiteosed nendest, mille säilivus on seotud tegeliku, autentse materjali ja selle seisundiga. „Meediuumspetsiifiliste“ tööde puhul on prioriteediks säilitada originaalse materiaalse kandja **spetsiifilisus**, mitte tegelik originaalmaterjal. Spetsiifilisus võib olla seotud selliste faktoriga nagu suurus, kuju, värvus, tootja, sort, lõhn; meedium võib olla päritolu-, indiviidi- või allkaspetsiifiline.³⁰⁶

Efemeersuse piir on sealjuures ähmane, suurem osa ebatraditsioonilistest kunstiloome vahenditest on oma iseloomult mittekestivad. Selgelt kalduvad

„efemeersuse“ poole kunstiteosed, mille koostisosad moodustavad orgaanilised ja hävivad materjalid, näiteks elusloodus, toidudained jms.

Heaks näiteks on nüüdiskunsti konserveerimise teoreetiku ja praktiku Hiltrud Schinzel analüüs Marcel Broodthaersi tühjadedest muunakoorest komponeeritud triptühoni „Objekt“ (1966) konserveerimist.³⁰⁷ Töö koosneb lõuendile kinnitatud sadadest tühjadedest muunakoorest, mis on raamistatud klaasikasti. Triptühoni osad kuuluvad eri kunstikogudesse (üks Genti kaasagese kunsti muuseumile S.M.A.K., teised erakogudesse). Töö efemeersusest tulenevat kaasneb objektide transportiga sageli muunakoore purunemine. Hiltrud Schinzel tõstatab dilemma: kas muunakoore peaks käsitlema *ready-made*-objektidena, st asendatavatena või on neil originaali väärtus, pärinedes kunstniku hommikusoõgilaualt? Konserveeritori erialaetika seisukohalt tuleks eelkõige väärtustada (st parandada) originaali; seevastu kunstniku pärija (lese) jaoks oli ainuõige lahendus purunenud muunakoore asendamine uutega, kuid vaid seadusliku autoritõiguse kandja poolt.³⁰⁸ Kui Hiltrud Schinzel põhjendas konserveerimiseetilise lähtepunkti eelisõigust ja valis autentsete muunakoore taastamiseks sobilikku liimaine, siis sama töö teise, S.M.A.K.-ile kuuluva tiiva konserveaator Frederica Huys on valinud erineva tee: nagu ta humoorikalt kirjeldab, rändab ta töö kuririna ringi munapakki käekotis. Mune hangib ta ühe kindla kaupmehe käest Genti turult, kuna need on vormilt kõige lähemal „originaalidele“. Üksnes lennuajama turvakontrollis pidi „toidunaine“ ülevõetud üksjagu probleeme tekitama.³⁰⁹ Ehk siis, ta on defineerinud teoses kasutatud materjali „meediuumspetsiifiliseks“, mille puhul ei säilitata autentsust, vaid n-ö **spetsiifilisust**.

Nägu toodud näitest selgub, võib ka kahe konserveatori nägemus sama töö säilitamise kardinaalselt erineda. Sellised pealtnäha lapsikud küsimused võivad aga tekitada rea õiguslikke, eetilisi ja finantsilisi probleeme, mille vältimiseks annab lahenduse diskussioon kunstnikuga.

³⁰¹ Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ephemeral> (vaadatud 12.04.2012).

³⁰² Metafoorina häähuvast kunstist saatis 1998. aastal Getty Konserveerimisinstituuts toimunud konverentsi „Mortality: Immortality?“ M. Delacroix' efemeerne jääinstallatsiooni „Melting Plot“ millesse olid vahetatud valatud tumemate 20. sajandi kunstnike nimed. Konverentsi jooksul jääplokk tassipisi sulas, jättes alles vaid juhusliku tähtede huumiku – selle kaasagese *vanitas*ga oli kunstnik pannud küsimärgi alla püüde „kätmutada“ kunsti ning võidelda loodusjõududega. – J. Zingzagoria, Michel Delacroix's „Melting Plot“ – Mortality: Immortality?, lk XIV.

³⁰³ Meenteades juba mainitud Frederik Leeni mõtet, et muuseum ei peaks koguma teoseid, mis lihtsalt oma materiaalses loomuse tõttu ei kuulu minimaalselt mõnisada aastat kestva elulooga objektide hulka (vt lk 52–53). – E. Leen, Should Museums Collect Ephemeral Art? – Modern Art: Who Cares?, lk 376.

³⁰⁴ From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture. Toim. J. Heuman. London: Archetype Publications, 1995.

³⁰⁵ „Meediuumi“ all peab ta silmas kunstiloomingu vahendeid/kandjaid, millega vormistatakse kunstisindmus/-teose v. „meediuumi“ tõlgenduse kohta rohkem: R. Kellomies, Posmaterraalsus kunsts, lk 23–25.

³⁰⁶ T. Fiske, Authenticities and the Contemporary Artwork – or Between Store and Water: – Beiträge zur Ethnologie von Kunst- und Kulturgut 2006, vih 2, lk 34–35. Ühe näitena toob ta Andy Goldsworthy töö „Sapjorand“ (1996, Glasgovo moodas kunsti galerii), kus kunstnik on spetsiifitseerinud, et iga taasinstateerimise puhul peab savi pütrinema samast kohast Edele-Sotinaal.

³⁰⁷ H. Schinzel, Searching for the Cloned Egg – H. Schinzel, Touching Vision: Essays on Restoration Theory and the Perception of Art. Brussels: VUB Brussels University Press, 2004, lk 53–63.

³⁰⁸ Samas, lk 55.
³⁰⁹ Vestius F. Huysiga (10.12.2009), Märkmend autori valduses.



Intervjuu Raoul Kurvitziga
EKMI nüüdiskunsti Fondis
(08.12.2011)
Interview with Raoul
Kurvitz in the contemporary
art storage area of AME
(08.12.2011)

Raoul Kurvitz
Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu ühtedeks efemeerseimateks töödeks on Raoul Kurvitziga orgaanilistest materjalidest valmistatud „Sus Scrofa I–II”, 1996 (teos koosneb kahest maalist ja videost; maalid: 180 × 130 cm; õli, savi, sõnnik, õled, kuivannud rohi puutikuudplaadid; teostatud koos metessega) ja sama autori „Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandilke noorus ja keskiga I–II”, 1999 (okas osa, 150 × 240 × 60 cm; segatehnika; takjad, tekstiil, puit, akrad). Kuuludes EKMI kogusse juba kümme aastat, ³¹⁰ on nende kahe materjalidelt

sarnase töö puhul olnud õhus õgustatud kistsimur: kaha ja mil viisil saab muuseum töid säilitada? Kas neil töodel on materjali tasandil originaali vääratus, st kas peaks säilitama Kurvitziga algused ohakad, takjad ja õled? Või võiks neid asendada – aga kes ja kuidas? Ehk peaks need tööd vaikiselt hälbuda laskma – aga millal jõuab kätte see piir, kui muuseum tõstab pudenevad taimed prügikonteinerisse?

Koos kunstnikuga analüüsi kummagi töö kontseptsioonist lähtuvalt nende säilitamise võimalusi, mis paradoksaalsel kombel osutusid täiesti erinevateks.

Raoul Kurvitz on üks interdistsiplinaarsemaid eesti kunstnikke, kes on aktiivne nii video-, installatsiooni-, *performance*-i-kunstniku kui ka maalikunstniku ja graafikuna, aga ka muusiku ning lüüradina. „Raoul Kurvitz sünteesib ideoloogiad ja müüte, ajalugu ja filosoofiat, eri kunstiliikide pagasit, materiale ja tehnikaid.”³¹¹ Kunstareenile tõusis ta 1980. aastate keskel Rühm T asutajaliikme ja keskse figuurina. 1990. aastate esimesest poolest pärinevad Kurvitziga arvatavad orgaanilistest loodusmaterjalidest pärinevad teosed, sh ka EKMI nüüdiskunsti kogusse kuuluvad tööd.

„Sekundaarsed kultuurid.

Ida-Euroopa tasandilke noorus ja keskiga II–III”

Takjatest ja ohakatest koosnevaid pannooisid on käsitletud ökokunsti võtmes, kaasatuna Rael Arteli kureeritud näitusele „Roheline laine” Tallinna Kunstihoones, 2003. aastal. „Peaaegu Raoul Kurvitziga umbrohustallatsioon „Takjad” ja „Ohakad” seeriast „Secondary Cultures” kunstniku päritolu ja identiteedi manifestatsiooniks. Identiteet on omahitatud konstruktsioon isendast. Kurvitz konstrueerib end umbrohnust, kultiveerimiskunsti seisukohalt teiseärgu- listest taimedest, millega võideldakse, mida hävitatakse, kuid mis ei hävi. Hävi(ta) matu omalooming, „Takjate” ja „Ohakate” sõnum, kunstilma teenistusse värvatud taimekehad räägivad sitkest eluvõitlusest, mis tegelikult kusagil iga päev aset leiab. „Takjad” ja „Ohakad” on vennad, ühtviisi visad ja tüütud, nad on need, kes jäetakse kõrvale, kes on tülikas jaluks. Kurvitziga umbrohi on sünnimärk, mis

seletab päritolu. Kultuuritaim kuulub nn valge inimese ellu ja aknalaualle, takjad ja ohakad on põlluharja maarahva igapäevane leib.”³¹² Kurvitz ise oma „taimse” kunsti teadliku ökokunstinähtuse ei defineeri: „[...] mis ökoosja puutub, siis see pole eesmärk omaette. Mulle lihtsalt meeldib metsik loodus. Siin olen kasutanud looduse karmimat pooli, mida inimene tavaliselt ei salligi ega pea ilusaks – näiteks minu meelest selliseid ilusaid taimi nagu nõgeseed, takjad ja ohakad”³¹³, küll aga on elusloodus kunstiloomne materjal. „[...] üks see oli väikeste kõrvalepöörde eest loodusse [...] Minu kogemuse põhjal on need ohakad kõige õudsam taim üldse Eesti loodusandri läbi aegade, talupoegade suurim nuhklus, sest ta on uskumatult visa ja vastupidav. Kui nüüd see (osutades teose seemnele levitavaale õisikule) lendab igale poole laiali, liisaks on ta kõige risomaatilisem taim ja põllul täiesti hävinatu. Ja ta lendleb, kui talle vastu puutuda.”³¹⁴

EKMI kogusse kuuluvad „Takjad” ja „Ohakad” ehk „Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandilke noorus ja keskiga II–III” on tegelikult kaks tööd triloogiast, mis olid esmakordselt seeriana eksponeeritud Kurvitzile Eesti Kultuurkapitali aastapreemia toonud personaalnäitusel „Sinfonia si-bemoll minoor. Postapokalüptika” Tallinna Kunstihoones ja Kunstihoone galeriis 1999. aastal. Kolmanda töö materjaliks on nõgeseed. „Kui ma neid tegin, tegin ju kolm tööd, takjad ja nõgeseed, aga no nõgeseed olid jumala nimmud võrreldes sellega (osutab ohakatest tööle). Neil on liiged väikesed õgad, mis lähenevad nahale, väga vastik taim.”³¹⁵

Kõik kolm tööd on teostatud lõuendiga üle tõmmatud puutarkkassile, millele kinnituvad vastavate taimede kimbud. Kuid erinevalt „Ohakatest” ja „Takjatest”, mille karkass on loodud kahest kastist kokku 150 × 240 × 60 cm, moodustab nõgeseedest tehtud töö hiiglasuure 366st samas mõõdus kastist konstrueeritud seinapannoo. Lisaks on „Ohakate” ja „Takjate” kandekasti otsa asetatud eraldi moodulina klaasitud aknaraam. Kõikide taimepannode keskosas on maalitud eri tooni geomeetiline kujund.



Raoul Kurvitz. Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandilke noorus ja keskiga I, 1999. Puit, taimeid (nõgeseed), tekstiil. Kunstniku omand



Raoul Kurvitz. Secondary Cultures: Youth and the Middle Age of Eastern European Plains I, 1999. Wood, plants (nettles), textile. AME

³¹⁰ R. Artel. Ökokunst Eesti moodi. – Looduseseptember 2003, nr 2. http://www.loodusajakiri.ee/looduseseptember/artikkel262_254.html (vaadatud 12.04.2012).

³¹¹ A. Jaska. Kurvitz püstitab kirikute. – Eesti Päevaleht, 26.08.1999. <http://www.ee/ee/news/kultuur/kurvitz-pustitab-kirikute.d?id=50775898> (vaadatud 12.04.2012).

³¹² Intervjuu R. Kurvitziga 08.12.2011. Intervjuuajal H. Hlopp, A. Rähn ja EKA restaureerimise ja vabade kunstide osakonna tudengid. Intervjuu vorm audiovõtteks (transkribeeritud). Intervjuu lüha viimise kohal EKMI nüüdiskunsti fond. Originaal EKMI arhiivis.

³¹³ Samas.

³¹⁴ „Sus Scrofa” omandati 1997. aastal ning „Sekundaarsed kultuurid” 2002. aastal mõlemad Kultuurkapitali ostmata.

³¹⁵ A. Allus. Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandilke noorus ja keskiga I–II. http://digi.kogu.ee/ekm/seekh/oid-177?searchtype=complex&author_ids=59&offset=3 (vaadatud 12.04.2012).

Nii nagu „Kurvitza kunst on rõhutatult literatuurne, täis poeetilisi legende“³¹⁶, on ka nende tööde interpretatsiooni taustaks semantiline alltekst, juttustus. Tööd viitavad toonasele läänelikele kurvandile Ida-Euroopast, mida aiaes Poolast kujutati lõputu troostitu alana, loodusstiilhiana, kus ei kultiveerita n-ö primariseid kultuure, nagu nisu või rukis, vaid mille olnud oma haardesse võtnud lõputud sekundarsetele kultuuride – sümbolhina nõgeste, takjate, ohakate – väljand.³¹⁷ „[...] kogu see tööde sari oli nagu minupoolne kommentaar. [...] kuidas Lääne poolt vaadates kogu see Ida-Euroopa tasandik välja näeb. [...] lõpumatud takjad ja ohakaväli [...] See on selline eneseirooniline manifestatiivne statement meie regiooni sekundaarsuse kohta Lääne regiooni suhtes, et too aeg minna kunstnikuna väga teravalt tundsin seda läänepoolset tõrjet meie suhtes, et nüüd on juba hakanud dialoog tekkima, aga too aeg oli ikka täiesti massendar [...] Lääne poolt oli selline mõtteline, väanne Berliini müüri nii hullult es kui veel hullemini saab olla. No täielik ignorants“³¹⁸. „Kurvitza irooniat lühavad oletada ka „Ida-Euroopa tasandikud“ oma noorus- ja keskeas: stereotüüpsed umbruhust ja vanadest määrdunud akendest koosnevad asamblaaazid kordavad seda nämmutatud nägemust, mida värviline Lääs metsikule Idale peale surub – kuid kas ei ole selline kiretu kordus just protesti märk? Kas pole selle taga idaeurooplasele (või vähemal esetasel) nii omast eneseirooniast, mis purustab iga sorti kivistunud ideid ja eelarvamusi paremini kui otsekohtene vasaksirge?“³¹⁹



Õitsevate ohakate õietoon
Hue of thistles in bloom

Kui töös kasutatud taimed sümboliseerivad meie kultuuri sekundaarsust, siis iga pannoo keek-ossa maalitud kujund on justkui representatsioon perspektiivis ahenevast põllust. Ka kujundi värvivahik ei ole juhuslik – see lähtub vastava taime õietoonist. Nii erineb ohakate lilla õietoon takjate punakast värvivarjundist. Taimekasti peale asetatud helesinine aknaraam on omakorda taeva sümbol: „See on maastikuvaade, klassikaline. Põld, horisont, taevast.“³²⁰

Trilooogia esimeseks tööks olidki nõrgesed, millest alguses sündis väiksem versioon. Esnalt oli töö installeeritud Moskvas, Malaja Maneežis toimunud näitusel pimedatele, kus väga olulise assotsiatiivse elemendina töötas kaasa siis veel värskeste nõrgeste aroom. Suvi hiljem lisandusid trilooogia väiksemad, takjatest ja ohakatest komponeeritud osad. Taimed on korjatud kunstnik ise oma maakodu põldudel, „ma veetsin kaks suve korjates neid üksikhaaval nagu lilli, kokku on seal umbes 50 000 taimet.“³²¹ Koos eksponeeriti need 1999. aastal toimunud Kurvitza personaalnäitusel, millest EKM omandas kaks väiksemat 2002. aastal.

³¹⁶ H. Treier, Raoul Kurvitz, – Eesti Kunstnikud 1, lk 74.
³¹⁷ Intervjuu R. Kurvitzaga 08.12.2011.

³¹⁸ Samaa.

³¹⁹ K. Kivimaa, Meie aja malupildid, – Sirp, 17.09.1999.

³²⁰ <http://www.sirp.ee/archive/1999/17.09.99/Kuus/kunst1-1.html> (vaadatud 12.04.2012).

³²¹ Intervjuu R. Kurvitzaga 08.12.2011.

³²² R. Kurvitz, Artists's Comments, – Raoul Kurvitz, Kataloog, Tallinn: Raoul Kurvitz, 2002, lk 42–43.

Et tegemist on tööletmata taimedega, on need sellest ajast peale tekitanud muuseumitöötajates hirmu, segadust ja küsimusi säilitamisest. Anu Allase, endise näidiskunsti koguhoidja kommentaar 2004. aastal: „Teost ei ole võimalik liigutada, ilma et kurivanud taimed pudeneksid, õigupoolest puderevad need ka pigal seistes. Aastakümned teos oma praeguses seisus ilmset ei säili. Tämi üksikhaaval fikseerida pole arvatavasti võimalik. Katsuva klaasi vms pagaldamine mnuudaks asja olemsit. Tämi tulevikus samaaegsusega asendada? Põhimõttelisel võimalik, kui kunstnik on nõus, ehkki tekitab küsimus, kes ja kust hakkab korjama täpselt samaaegsuseid ohakaid ja takjaid, neid kuivatama, paigaldama jne. Viimane võimalus – leppida teose väikse hääbumisega, eksponeerida kuni võimalik ning lõpuks loobuda.“³²²

„Sus Scrofa I–III“

Kurvitz teine orgaanilisest materjalist töö EKMis on taas algselt kolmeosaline (maal)seeria, millest muuseumkogusse kuuluvad kaks teost. Töö juurde kuulub videodokumentatsioon *performance*'ist, mille käigus teos valmis. „Kurvit maalib *bad painting*’le omases vabas, hoolimatus laadis, maaliprotsessi käsitleb kunstnik *action*’ina ning periooditi ühendab maali *performance*’iga. Tuntuim maali-*performance* sündis Tallinna Loomaaias, kus metsesa ja Kurvitza koostöös sündis mitmeosaline maal, mida kunstnik demonstreerib protsessi dokumenteeriva videolindistuse saatel.“³²³

1996. aastal toimunud *performance*’iks oli Kurvitz ette valmistanud kolm lateksiga krunditud masoniitplaat. Protsess ise toimus nii, et metsesa-põrsast toiduga peibutades lasi kunstnik loomal plaatide peal ringi trampida, visates ise lõenedle õlgi, mulda, savi jm orgaanilist materjali: „[...] teda huvitas toit tegelikult, nii et [...] kartulitega peibutasin, ja siis ta müttas seal ringi [...] hästi lahle tegelane oli [...] Inoniseerida võib, legendiks muuta, et Kurvitz tegi sea siraga kunsti [...] Siin on ainult savi, veel teist tüüpi savi, kartuli lõga [...] õled, erinevat tüüpi muldad [...] nii kuidas me koos müttasime, nii ta ka jäi.“³²⁴

Töö valmis 1996. aastal toimunud näituseks „Eesti kui märk? Ka siin on Kurvitzaale omaselt töö mõistmiseks oluline tekstiline interpretatsioon – ideed tugineb toonase Eesti jaoks märgilise isiku, Lennart Meri kultuurraamatutes „Hõbevalge“ ja „Hõbevalgen“ esitatud metsesa-müütoloogiale: „Ta kultiveeris sellist müüti, justkui ürgsetel eestlastel 6000/8000 aastat tagasi siin aladad [...] et justkui olla



Videostillid *performance*’ist, mille käigus valmis maaliseeria „Sus Scrofa I–III“ (Tallinna Loomaaiad, 1996)
Video stills of the performance during which the painting series „Sus Scrofa I–III“ was completed (Tallinn Zoo, 1996)

³²² A. Allas, e-krh 05.02.2004.

³²³ E. Kõnisarrov, Eesti maal 1990. aastatel, – Ühbed ükskaskimmed, 2001, lk 96.
³²⁴ Intervjuu R. Kurvitzaga 08.12.2011.

kultus tooteliinloom metsisiga, metskult [...] just see ongi äge, et pole ajaloolist tõendit, see on selline pseudomiitoloogia. [...] Aga päris sellise suure meeskuladiga tundus natuke siiski ohtlik seda perfokat teha ja laivi, ja siis mõtlesingi, et Eesti Vabariik on ka selline noorukene ja väikekene alles ja et las siis olla selline väike metsisiga.²⁹⁵

Muuseum ostis töö aasta hiljem, 1997. aastal. Kolmest valminud „maalist“ omandati kaiks koos sinna juurde kuuluva videoga. Ehklt kunstniku väitel ei ole töl sea sõmnikut, tähtis muuseumifondis tööd esmakordselt muulikest pakendist välja võttes tugev laudalõhn.²⁹⁶ „Siin ei ole sea sitta, sorri [...] ma ei tee niisama neid asju, et šokeerida inimesi [...] Aga see sea spetsiifiline lõhn, tähendab, eks ta vist mingi sortsu laskis küll, aga ma ei märganud, et seda jämedamat oleks olnud [...] aga see lõhn küll oli.“²⁹⁷

Tööde säilitamine

Intervjuus viitas Kurvitz kahele konseptuaalselt vastandlikule säilitamisvõimaluse näitele: 1960. aastate lõpuist pärinevale tööle Stuttgarti kunstimuuseumis (autor ei meenu), mille autor oli paigutanud vitriini eriti mittepüsivaid aineid, nagu keefirjams – töö mõte oligi eksponeerida lagunemise protsessi, mida ei tohi peatada. Vastandliku näite toi ta Jim Dine'i loominguist: kahest öleballist moodustatud südamekujuiline skulptuur, mis on rännanud läbi kogu maailma. Installaatoritel on kõrval öled, et pudisunud osi asendada. Praegusels on algest teosest tõenäoliselt järel ainult idee. Sellisel puhul tekitab küsimus: miks seda „originaali“ tildise transportida, mõistlikum oleks iga kord uus koopia teha? Aga millepärast see ei toimi, publik tahab ikkagi seda päris autentset tööd näha, isegi kui see on ajapikku täiesti asendunud uuega.²⁹⁸

Paralleelina toob Kurvitz oma kahe muuseumis oleva töö säilitamise printsiibi: kui „Sekundaarsete kultuuride“ puhul töötatakse asendatavuse printsiipi, siis „Sus Scrofa“ tuleks säilitada tema autentisel kujul, niikaua kui see on võimalik. Põhimõtteline erinevus lähmb tööde enesete kontseptsioonist.

„Sekundaarsete kultuuride“ näol on tegemist valmis, lõpetatud töödega, mille puhul töötatakse objekt ise ja sõnum, mida see kannab. Seetõttu peab töö välja nägema selline, et ta ka sõnumit kannaks. Ehk siis olema pidevalt uuenev, kui teatud tunnetuslik lagunemise piir kätte jõuab:

„[...]Ja siin järgiks sama (kui Jim Dine'i puhul), kui pudiseb, pange julgelt [...] olgu teil üks kuba kuskil nurgas varem valmis, aga niikaua kui võimalik on, et oleks see viimane! Raoul Kurvitz oma käeline [...]]. See on selline kihkkihiline asendamis protsess, muutumine. Autentsus asendab pikapeale järaltalenevate põhvide omakihistustega ja lõpuks on see päris autentsus ainult mõtteline [...] aga nii kaua kui võimalik, siis tasub seda ikka hoia.“²⁹⁹

Ühtlasi andis kunstnik kaasa instruksioonid, kuidas taimeodega käituda, millal neid korjata, kuidas kuivatada. „Minu nõue ja palve restaaratoritele oleks, et kui asendada, siis asendada tuleks kuivatatud taimedega. [...] Tuleks varakult mingi niisketas valmis korjata ja valmis panna, et kui vaja on, siis sealt võtta [...] aga kui värsked panna, siis need kohe torkavad silma. [...] Minu soov oleks, et kui võimalik, siis kooskõlastada nii palju kui võimalik, aga kui see nagu enam ei ole võimalik, siis mina ei välista teatud piirides väikest kreativeussetunnetust. Ma eeldan seda, et sellisel juhul peab olema restaarator ka tuttav minu muude töödega ja muude tegevustega, sest siis saab tajuda seda mingit tunnetust lähtuvat.“³⁰⁰



„Sus Scrofa“ puhul aga, mis iseenesest on justkui kummalisest materjalist loodud abstraktsed ekspresionistlikud maalid, rõhutab Kurvitz korduvalt, et tegemist pole iseseisvate esteetilisest kategooriatest hinnatavate kunstiteostega.

Tööd peavad olema eksponeeritud koos videoga ja mõtestatud kui performatiivse rituaali resultaadid. Seetõttu on konseptuaalselt välistatud nende uuendamine, materjalide asendamine, kuna autentne töö valmistamine hetki autor(id) kannavadi eneses sõnnumi tähendust. „Kui juhtub, et midagi hakkab pudinema, no siis peab midagi ette võtma [...] proovima mingeid erinevaid fiksaatorid või mingeid asju [...] kui ta hakkab pudinema ja üks hehk selgub, et tõesti vajub laiali, et noh siis teda ei saagi sellises asendis eksponeerida, siis ma paneks ta seda pidi vitriini alla. Vor siin on see autentsus eriti tähtis, kuna mul on kaasautor, väga armus koostööpartner!“³⁰¹ Ja tööpooldest tööil on kahekorde signatuur: *Sus scrofa* – ladina keeles metsisiga – ja R. Kurvitz.

Pealtnäha sarnaste tööde säilitamise lähtepunktid on täiesti vastandlikud: ühe puhul on oluline materia autentsus, teise puhul selle spetsiifilisus. Otsus lähmb eelkõige teose kontseptsioonist. Selle mõistmiseks on ääretult oluline defineerida töö idee koos kunstnikuga enne, kui võetakse ette mingeidki materjali puudutavaid samme.



Topeltsigneering: Sus Scrofa (metsisiga) ja R. Kurvitz
Double signature: Sus Scrofa (wild boar) and R. Kurvitz

²⁹⁵ Sammas.

²⁹⁶ Sooses Kultuurikapitali ostude näitusega „Kapital!“ Riitikelkonna hoones ja Rotermanni Soolalaos 2002. aastal avati töö esmakordselt muulikest – vihisin tegevuse juures ja olin aroomi tunnistajaks.

²⁹⁷ Intervjuu R. Kurvitzaga 08.12.2011.

²⁹⁸ Sammas. Seda juhtumit kirjeldab Kurvitz ka publikatsioonis: R. Kurvitz, Attitude. Ulevaarde hoakulisest popkultuurist, kd 1. Tallinn: Valgus, 2008, lk 162–163.

²⁹⁹ Intervjuu R. Kurvitzaga 08.12.2011.

³⁰⁰ Sammas.
³⁰¹ Sammas.

Ephemeral Art: HOW CAN THE PERISHABLE BE PRESERVED?

Using “Secondary Cultures. The Youth and the Middle Age of East European Plains II-III” (1999) and “Sus Scrofa I-II” (1996) by RAOUL KURVITZ as an example

“*Takjad* and *Olakad* are brothers, equally gritty and annoying, who are left out, who get in the way. Kurvitz’s weeds are a birthmark that explains his origin. Cultivated plants are part of life and exist on the window sills of ‘white people.’ Burdock and thistles are the daily bread of the country folk who till the fields.”
– Rael Artiel

“Kurvitz paints using a free, careless style of bad painting. The artist treats the painting process as an action and periodically combines painting with performance.”
– Eha Komissarov



Raoul Kurvitz
SUS SKOJA I-II, 1996
Organiline materjal, puitkiudplaad, EKM



Raoul Kurvitz
SUS SKOJA I-II, 1996
Organic material, fiberboard, AME

The term “ephemeral” (from the Greek word *επιτεπερος* – *epimeros* – “lasting for only one day”) denotes things and phenomena that last for a short duration. This term is used mostly to describe what is found in nature. In its broader sense, it denotes everything that is perishable.³³² This term is also applied to characterise quickly perishable (contemporary) works of art of a temporary nature. At the same time, the artwork does not necessarily have to be of an ideologically temporary nature. Instead, the deciding factor is the transitory nature of the materials used to implement the artist’s idea or the short term of the preservation of its implementation. Contradictions do not arise in the preservation of works of an intentionally momentary or performative nature. The only way to preserve these works is documentation, which as a rule does not belong in an art collection but rather in archives. It is hardly likely that anyone would make the preservation of an ice sculpture his ambition.³³³ Yet the preservation of objects intended to last but using temporary materials is a problem for institutions that collect contemporary art. The problem could be resolved pragmatically by avoiding the acquisition of non-permanent art for collections.³³⁴ Most museums that deal with the heritage of contemporary art have, however, chosen a different approach to prevent the formation of an overly selective picture of contemporary culture based on materials. As early as 1995, the Tate Gallery held a conference with the intriguing title *From Marble to Chocolate*, where among other things theoretical and technical problems in preserving contemporary ephemeral materials were dissected.³³⁵

The preservation of ephemeral art must, to a great extent, be reduced to the analysis of each particular work: does the artist see it conceptually as something evanescent and short-term, can it periodically be partially or completely reconstructed, or should the work be preserved in its material authenticity? Only after conceptual definition is there any point in starting to seek a solution for the preservation. Tina Fiske differentiates (partially or completely) “medium specific”³³⁶ artworks from those with a storage life connected to actual, authentic material and its condition. In the case of “medium specific” works, the preservation of the **specificity** of the original material medium and not of the actual original material is the priority. Specificity can be associated with such factors as size, shape,

colour, producer, strain and odour; the medium can be origin-, individual- or source-specific.³³⁷

The boundary of ephemerality is vague. Most non-traditional means for creating art are non-durable. Works of art with components composed of organic and perishable materials, for instance living nature and foodstuffs, clearly involve “ephemerality”.

A good example of this is the analysis by Hiltrud Schinzel, a theorist and practitioner in the field of conserving contemporary art, of the conservation of the triptych *Object* (1966) by Marchal Broodthaers, which is composed of empty eggshells.³³⁸ The work consists of hundreds of empty eggshells fastened to a canvas that is framed in a glass case. The parts of the triptych belong to different art collections (one belongs to the Ghent Museum of Contemporary Art (S.M.A.K.) and the others belong to private collections). By virtue of the ephemeral nature of the work, eggshells frequently break in the course of transporting the objects. Hiltrud Schinzel points out the dilemma: should the egg shells be considered ready-made objects, i.e. replaceable, or do they have the value of the original, originating from the artist’s breakfast table? From the viewpoint of the conservator’s professional ethics, the original should be valued (meaning repaired) first and foremost; however, the only correct solution from the viewpoint of the artist’s heiress (widow) was the replacement of the broken eggshells with new ones, but only by the bearer of the legal copyright.³³⁹ While Hiltrud Schinzel substantiated the priority of the conservational ethical point of departure and chose a suitable adhesive for restoring the authentic eggshells, Frederica Huys, the conservator of the other wing of the same work belonging to S.M.A.K., has chosen a different approach: as she humorously describes, she travels about as the work’s courier, with a carton of eggs in her handbag. She buys her eggs from a particular vendor at the Ghent market since their form is the closest to the “originals”. The transportation of “foodstuffs” across the border reportedly causes serious problems only at airport security checks.³⁴⁰ In other words, she has defined the material used in the work as “medium specific”, in the case of which authenticity is not preserved but rather **specificity** is.

As follows from the example above, the views of two conservators concerning the preservation of the same work can differ significantly. These kinds of seemingly trivial questions, however, can lead to a number of legal, ethical and financial problems. Discussion with the artist provides the solution to avoiding such problems.

³³² Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ephemeral> (viewed on 12 April 2012).

³³³ As a metaphor of vanishing art, M. Delacroix’ ephemeral ice installation *Melting Pig*, into which the names of the more widely known artists of the 20th century were cast in wax letters, accompanied the conference *Mortality Immortality?* held at the Getty Institute of Conservation in 1998. The block of ice slowly melted over the course of the conference, leaving only a heap of random letters – the artist had questioned the aspiration to “freeze” art and fight the forces of nature with this contemporary’ *writes*. – J. Zagazagonia, “Michela Delacroix’s *Melting Pig*,” *Mortality Immortality?*, p. XIV.

³³⁴ Resembling Frederik Leens idea, which has already been mentioned above, that a museum should not collect works that, merely due to their material nature, are not among the objects with a life story lasting at least a few hundred years – E. Leen, “Should Museums Collect Ephemeral Art?”, *Modern Art: Who Cares?*, p. 576.

³³⁵ From *Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture*, Ed. J. Heuman. London: Archetype Publications, 1995.

³³⁶ By “medium” she means the means/bearers of artistic work with which an artistic event/work is formed; for more on the interpretation of “medium”, see: K. Kelomies, *Postmaterialistis kunsts*, pp. 23–25.

³³⁷ T. Fiske, “Authenticities and the Contemporary Artwork – or between Stone and Water,” *Beiträge zur Ethnologie von Kunst- und Kulturgut*, 2006, Vol. 2, pp. 34–35. She points out Andy Goldsworthy’s work *Clay Floor* (1996, Glasgow Modern Art Gallery) as an example, where the artist has specified that in every subsequent installation the clay must come from the same place in south-western Scotland.

³³⁸ H. Schinzel, “Searching for the Cloned Egg,” H. Schinzel, *Touching Vision. Essays on Restoration Theory and the Perception of Art*. Brussels: VUB Brussels University Press, 2004, pp. 53–63.

³³⁹ *Ibid.*, p. 55.
³⁴⁰ Conversation with E. Huys (10 December 2009). The notes are in the author’s possession.



Intervju Raoul Kurvitziga
EKH nühidiskunstl Fondis
(08.12.2011)
Intervju with Raoul
Kurvitz in the contemporary
art storage area of AME
(08.12.2011)

Raoul Kurvitz
Some of the most ephemeral works in the AME contemporary art collection are made of organic materials, and are by Raoul Kurvitz: *Sus Scrofa I–II* 1996 (the work consists of two paintings and videos; the paintings are each 180 × 130; the materials are oil, clay, manure, straw and dried grass on fibreboard; they were created together with a wild boar), and *Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga II–III* (Secondary Cultures. The Youth and the Middle Age of East European Plains), 1999 (there are two parts, each 150 × 240 × 60 cm; mixed media are used: burdock, thistles, textile, wood and windows). These two works, which are similar in terms of their materials, have been part of the AME collection for ten years.³⁴ An obvious question concerning these works has been raised: how long and in what way can the museum preserve these works? Do these works have the value of the original on the material level, meaning should Kurvitz's original thistles, burdock and straw be preserved? Or can they be replaced – but how and by whom? Perhaps these works should be allowed to quietly fade away, but at what point should the museum put the crumbling plants in the trash?

The possibilities for preserving each of these works on the basis of their concepts were analysed in cooperation with the artist. These possibilities proved to be completely different for each work.

Raoul Kurvitz is one of the most interdisciplinary of Estonian artists, and is active in video, installation and performance art, painting and printmaking, as well as being a musician and a man of letters. “Raoul Kurvitz synthesises ideologies and myths, history and philosophy, the baggage, materials and techniques of different branches of art.”³⁴ He emerged on the art scene in the mid-1980s as a founding member and central figure of *Rühm T* (Group T). Kurvitz's numerous works originating from organic natural materials, including the works belonging to the AME collection of contemporary art, are from the first half of the 1990s.

Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga II–III

Murals consisting of burdock and thistles are considered to be connected with ecological art and were included in the exhibition *Roheline Laine* (Green Wave), curated by Rael Artel at the Tallinn Art Hall in 2003. “I consider Raoul Kurvitz's weed installations *Takjad* (Burdock) and *Ohakad* (Thistles) from the *Secondary Cultures* series to be the manifestations of the artist's origin and identity. Identity is a construction of oneself built by oneself. Kurvitz constructs himself out of

weeds, secondary plants from the standpoint of the art of cultivation that are fought against, that are destroyed, but which do not perish. One's indestructible (ineradicable) world is the message of *Takjad* and *Ohakad*. The plants enlisted in the service of the art world speak of the rugged struggle for life that actually takes place somewhere every day. *Takjad* and *Ohakad* are brothers, equally gritty and annoying, who are left out, who get in the way. Kurvitz's weeds are a birthmark that explains his origin. Cultivated plants belong in the lives and on the windowsills of ‘white people’. Burdock and thistles are the daily bread of the country folk who till the fields.”³⁴

Kurvitz himself does not define his “plant” art as conscious eco art: “[...] as far as the issue of ecology is concerned, that isn't an objective in and of itself. I simply like wild nature. Here I have used the harsher side of nature that people usually don't tolerate and don't consider beautiful – for instance, plants that are in my opinion beautiful, such as nettles, burdock and thistles.”³⁴ yet living nature is material for the creation of art. [...] I suppose this is a little digression into Estonian nature [...] Based on my experience, these thistles have been the most terrible plants of all in Estonian nature through the ages, the worst nemesis for the peasantry because they are incredibly sturdy and durable. Now if this scatters all over the place, it is also the most rhizomatic plant and is utterly indestructible in the fields. And it flutters about if it is brushed up against.³⁵



Takjad and *Ohakad*, or *Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga II–III*, belong to the AME collection and are actually two works of a trilogy. They were first displayed as a series at the solo exhibition *Sümpoonia si-bemoll minoor. Postapokaliptika* (Symphony in B flat minor. Post-Apocalypse), in the Tallinn Art Hall and Art Hall Gallery in 1999, and earned Kurvitz the Estonian Cultural Endowment annual prize. Nettles are the material for the third work: *When I made them, I made three works of burdock and nettles, but the nettles were downright cute compared to this* (points to the work made of thistles). *They have tiny, vile thorns that go under the skin, a very nasty plant.*³⁶

All three works are built on wooden carcasses with canvases stretched over them, on which bundles of the corresponding plants are attached. Yet, unlike *Ohakad* and *Takjad*, the carcasses of which are made of two crates measuring 150 × 240 × 60 cm each, the work made of nettles forms a gigantic wall mural constructed of 36 crates of the same dimensions. Additionally, a glazed window

³⁴ R. Artel, “Õkokunst Eesti moodi”, *Loodesesber*, 2003, nr. 2.

³⁵ http://www.loodesajakri.ee/loodesesber/artikkel262_254.html (viewed on 12 April 2012).

³⁶ A. Juske, “Kurvitz püstitab kirikud”, *Eesti Päevaleht*, 26 August 1999.

<http://www.epl.ee/news/kultuur/kurvitz-pustitab-kirikud.d?id=30775898> (viewed on 12 April 2012).

³⁸ Interview with R. Kurvitz on 8 December 2011. Interviewers: H. Hiiop, A. Rähn and students from the Estonian Academy of Arts, Department of Restoration and Liberal Arts. Interview form: audiovisual recording (transcribed). Place where the interview was held: AME contemporary art storage area. Original in the AME archives.

³⁹ *Ibid.*

³¹ *Sus Scrofa* was acquired in 1997 and *Sekundaarsed kultuurid* in 2002, both as Estonian Cultural Endowment purchases.

³² A. Allas, “Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ja keskiga I–II” – http://digilugu.dkm.ee/ekm/search/oid-177/?searchtype=complex&author_ids=59&offset=3 (viewed on 12 April 2012).

frame is placed as a separate module at the end of the carrying case for *Ohakad* and *Tahkad*. A geometric figure of a different hue is painted in the middle of each plant mural.

Just as "Kurvitz's art is emphatically literary, filled with poetic legends,"³⁴⁷ the background of the interpretation of these works is also a semantic subtext, a narrative. These works refer to the Western image of the eastern Europe of that time, which from Poland onward was depicted as an endless bleak territory, a natural area where "primary cultures", such as wheat and rye, are not cultivated, and which endless secondary cultures – nettles, burdock and thistles as symbols – have instead seized.³⁴⁸ [...] *that entire series of works was like my commentary, [...] what that entire eastern European plain looks like as viewed from the West, [...] endless burdock and fields of thistles [...] It is a sort of self-ironic manifestational statement about the secondary nature of our region in relation to the Western region. At that time, I as an artist felt that rejection by the West in relation to us very sharply. Nowadays, a dialogue has already started to emerge, but that time was utterly depressing [...] a kind of abstract, intellectual Berlin wall as viewed from the West was so insanelly in the way that it couldn't be any worse. Uter ignorance.*³⁴⁹ "East-European plains



"Sekundaarset kultuurid" näitusel „Kogutud kriisid“ (2006, Kumu)
"Secondary cultures" at the exhibition "Collected Crises" (2006, Kumu)

in their youth and middle age allow us to assume that Kurvitz is being ironic as well: stereotypical assemblages consisting of weeds and soiled old windows repeat the vision that has been repeated over and over, which the colourful West forced on the wild East. But is this kind of dispassionate repetition itself not a mark of protest? Isn't the self-irony so typical of eastern Europeans (or at least of Estonians) behind this, destroying all manner of petrified ideas and prejudices more effectively than a direct left hook?³⁵⁰

While the plants used in the work symbolise the secondary nature of our culture, the figure painted in the middle of each mural seems to be a representation in a perspective of narrowing fields. The choice of colour for the image is also not random – it is based on the tone of the blossoms of the particular plant in question. Thus the purple tone of the thistle blossoms differs from the reddish burdock shade of colour. The light blue window frame placed on top of the plant crate is, in turn, a symbol of the sky: *This is a view of the landscape, classical. Field, horizon, sky.*³⁵¹

The first work of the trilogy was the nettles, born out of an earlier smaller version. The work was first installed in Moscow at an exhibition for the blind held at the Malaya Manege, where the aroma of the nettles, which were still fresh, then

functioned as a very important associative element. The following summer, the smaller parts of the trilogy composed of burdock and thistles were added. The artist gathered the plants himself from the fields around his country home. "I spent two summers picking them one at a time like flowers; altogether there are about 50,000 plants."³⁵² They were exhibited together at Kurvitz's solo exhibition held in 1999, from where the AME acquired the two smaller works in 2002.

Since they are unprocessed plants, they have evoked fear, confusion and questions regarding their preservation among museum employees ever since. The commentary of Anu Allas, the former manager of the contemporary art collection, in 2004: "It is not possible to move the work without having the dried plants crumble. As a matter of fact, they crumble even standing still. The work will obviously not survive for decades in its current state. It is presumably not possible to affix each individual plant. Installing protective glass or something similar would change the nature of the object. Could the plants be replaced in the future with similar ones? That would, in principle, be possible if the artist agreed to it, even though that would lead to the question of who would start picking exactly the same kinds of thistles and burdock and from where, who would dry them, mount them, and so on. The final possibility is to acquiesce to the gradual decay of the work, to exhibit it as long as possible and finally to give it up."³⁵³

Sus Scrofa I–II

Kurvitz's other work composed of organic material at the AME was also originally a three-part series (of paintings), of which two works belong to the museum's collection. A video documentation of the performance in the course of which the work was completed is part of the work. "Kurvitz paints using a free, careless style of *bad painting*. The artist treats the painting process as an action and periodically combines painting with performance. His best-known painting performance took place at the Tallinn Zoo, where a painting consisting of several parts was created through the collaboration of Kurvitz and a wild boar, which the artist demonstrates, accompanied by a video tape documenting the process."³⁵⁴

Kurvitz had prepared three Masonite boards with latex primer for the performance that took place in 1996. The process itself took place as follows: the artist lured a wild boar piglet with food to get it to walk around on the boards while at the same time tossing straw, soil, clay and other organic material onto the canvas: [...] *he was actually interested in food, so [...] I baited him with potatoes and then he trotted about there [...] he was a real cool character. [...] People can be ironic and make up a legend about how*



Intervju Raoul Kurvitzaga EKMI näidiskunsti fondis (08.12.2011)
Interview with Raoul Kurvitz in the contemporary art storage area of AME (08.12.2011)

³⁴⁷ H. Treier, "Raoul Kurvitz," *Eesti kunstnikud 1*, p. 74.

³⁴⁸ Interview with R. Kurvitz on 8 December 2011.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ K. Kivimaa, "Meie aja mäluplüüd," *Sipp*, 17 September 1999.

³⁵¹ <http://www.sipp.ee/archives/1999/17/09/99/kums/kuus1-1.html> (viewed on 12 April 2012).

³⁵² Interview with R. Kurvitz on 8 December 2011.

³⁵³ R. Kurvitz, "Artists' Comments" *Raoul Kurvitz*. Kataloog. Tallinn: Raoul Kurvitz, 2002, pp. 42–43.

³⁵⁴ A. Allas, e-mail 5 February 2004.

³⁵⁵ E. Komissarov, "Eesti maal 1990. aastal," *Ülbed iluakademiandad*, 2001, p. 96.



*Kurvitz made art using pig shit [...] There's only clay here, and another type of clay, potato slime [...] straw, different kinds of soil [...] the way we tramped about there, that's how it stayed.*³⁵⁵

The work was completed for the exhibition *Eesti kui märk* (Estonia as a Sign), held in 1996. Textual interpretation is important here as well in comprehending this work, as is typical of Kurvitz's work: the idea is based on the wild boar mythology presented in the cult books *Häbervalge* (Silvery White) and *Häbervalgem* (Silvery Whiter) by Lennart Meri, who was at that time a remarkable individual for Estonia: *He cultivated a myth, as if primal Estonians 6000/8000 years ago in these territories [...] as if the wild boar were a cult totem animal, savage [...] that's exactly what is awesome, that there is no historical evidence; it's a kind of pseudo-mythology [...]. But it still seemed a bit dangerous to do that performance live with that kind of real big wild boar and then I thought that the Republic of Estonia was still young and little so let it be a little wild boar.*³⁵⁶

The museum purchased the work a year later, in 1997. Two of the three completed "paintings" were acquired together with the accompanying video. Even though, according to the artist, the work does not include pig manure, a strong barn odour filled the museum storage area when the bubble wrap packaging was first removed from the work.³⁵⁷ *There is no shit here, sorry [...] I don't do these things merely to shock people [...]. But that particular smell, I guess he must have peed a bit but I didn't notice that he excreted anything solid [...] but there really was that smell.*³⁵⁸

Preservation of these Works
Kurvitz referred to two conceptually contradictory examples of preservation options in his interview: the author of a work in the Stuttgart Museum of Art from the late 1960s (the name of this author does not come to mind) had placed particularly perishable items, buttermilk and other such products, in a display case: the idea of the work was to exhibit the process of decay and it was not allowed to stop that process. He pointed out a contradictory example from the work of Jim Dine: a heart-shaped sculpture formed of two balls of straw that had travelled all over the

world. The installers had straw on hand to replace the parts that had fallen out. Probably only the idea remains of the original work now. In this case, the question arises: why should that "original" be transported at all? It would make more sense to make a new copy each time. But, for some reason, that does not work. The public still wants to see that real, authentic work, even if it has over time been replaced by a completely new work.³⁵⁹

Kurvitz draws a parallel to the preservation principle of his two works at the museum: while the replaceability principle works for *Secondary Cultures*, *Sus Scrofa* should be preserved in its authentic form for as long as possible. The fundamental difference derives from the concepts of the works themselves.

In the case of *Secondary Cultures*, it is a finished, completed work where the object itself and the message that it bears work. Therefore the work has to look like it can bear the message. In other words, it has to be continuously renewable when a certain cognitive limit of decay is reached:

*[...] And here I would follow the same principle [as in the case of Jim Dine]: if it crumbles, don't hesitate to add new material [...] have a bundle somewhere in the corner at the ready beforehand but, for as long as possible, try to retain in the last of what Raoul Kurvitz made with his own hands [...]. This is a kind of layer-by-layer process of replacement, change. Authenticity is eventually replaced by the strata of posterity and ultimately that real authenticity is only conceptual [...] but it pays to maintain it for as long as possible.*³⁶⁰

The artist also provided instructions for how to treat the plants, when to pick them, how to dry them. *My requirement and request for the restorers would be that if any plants have to be replaced, they should be replaced with dried plants. [...] a small bundle should be picked well ahead of time and kept at the ready so that, if needed, plants could be taken from there [...] but if you add fresh plants, they'll stick out right away [...]. My wish would be that they consult with me as much as possible but, if that is no longer possible, then I don't rule out a little sense of creativity within certain limits. I expect, in such a case, the restorer to be familiar with my other works and my other activities because then he can perceive that which derives from a certain sensibility.*³⁶⁰

In the case of *Sus Scrofa*, however, which is like an abstract expressionist painting made of strange materials, Kurvitz repeatedly stresses that these are not independent works of art that can be appraised in terms of aesthetic categories. The works have to be exhibited together with the video and interpreted as the results of a performance ritual. For this reason, the renewal of these works and the replacement of their materials are conceptually ruled out, since the authentic work and the author(s)



Interview Raoul Kurvitzaga
EKKA muuseumi fondis
(08.12.2011)
Interview with Raoul
Kurvitz in the contemporary
art storage area of AMB
(08.12.2011)

³⁵⁵ Interview with R. Kurvitz on 8 December 2011.
³⁵⁶ *Ibid.*

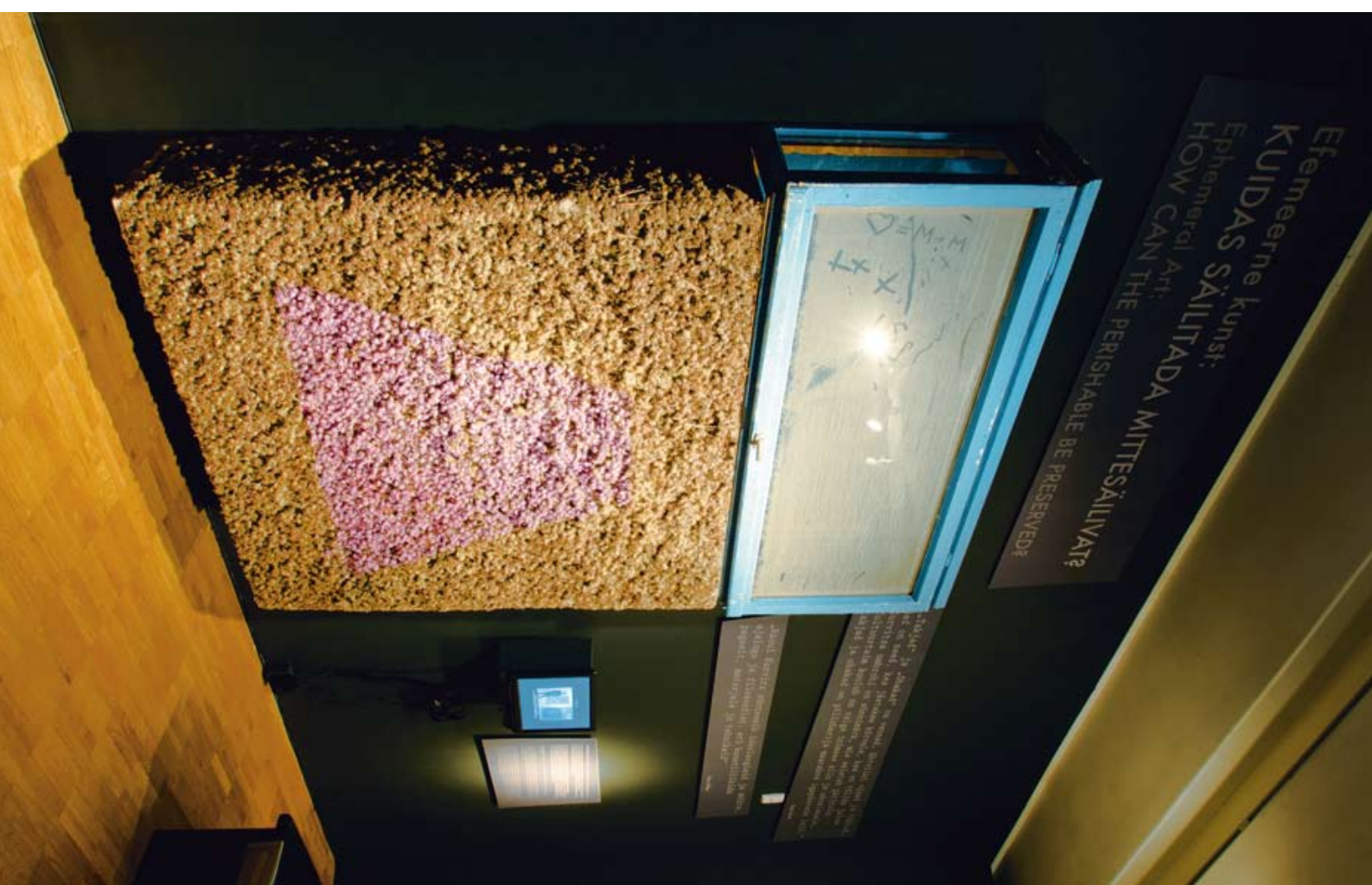
³⁵⁷ The bubble wrap packaging was removed from this work for the first time in 2002 in connection with the exhibition of the Estonian Cultural Endowment purchases entitled *Kapitali* (Capital) held at the Rotermann Salt Storage in 2002 – I was present and am a witness to the aroma.
³⁵⁸ Interview with R. Kurvitz on 8 December 2011.

³⁵⁹ *Ibid.* Kurvitz also describes this case in the publication: R. Kurvitz, *Airside. Ülevaade hõnakultusest populaarkunstist*, Vol. 1, Tallinn: Valgus, 2008, pp. 162–163.

³⁶⁰ Interview with R. Kurvitz on 8 December 2011.
³⁶¹ *Ibid.*

bear the meaning of the message within themselves. *If it happens that something starts falling off, then something has to be done [...] Some different kinds of fixatives should be tried [...] if it starts crumbling and at some point it turns out that it really is falling apart, then it can't be exhibited in that condition. In such a case, I would put it in a glass case. Now here that authenticity is particularly important since I have a co-author, a very dear partner in this work³⁶². And indeed, this work has a double signature: Sus Scrofa – wild boar in Latin, and R. Kurvitz.*

The points of departure for preserving seemingly similar works are completely opposite: in one case, the authenticity of material is important and, in the other case, the specificity is important. The decision is based above all on the work's concept. In order to comprehend this, it is extremely important to define the idea of the work in cooperation with the artist before any steps are taken concerning the material.



³⁶² *Ibid.*

Ajas muutuv kunst: KUIDAS KÜLMUTADA AEGA?

MART VILJUSE „TM” (1997–2006) näitel

„*Trademark* on kaubamärk, mida süstitakse mällu peamise mäletamisstrateegia abil, milleks on pidev kordus. [...] Viljus purustab *trademark*'i totaaltaruse, logo ja šrifti seotuse teatava kindla kaubamärgi ja jne.”

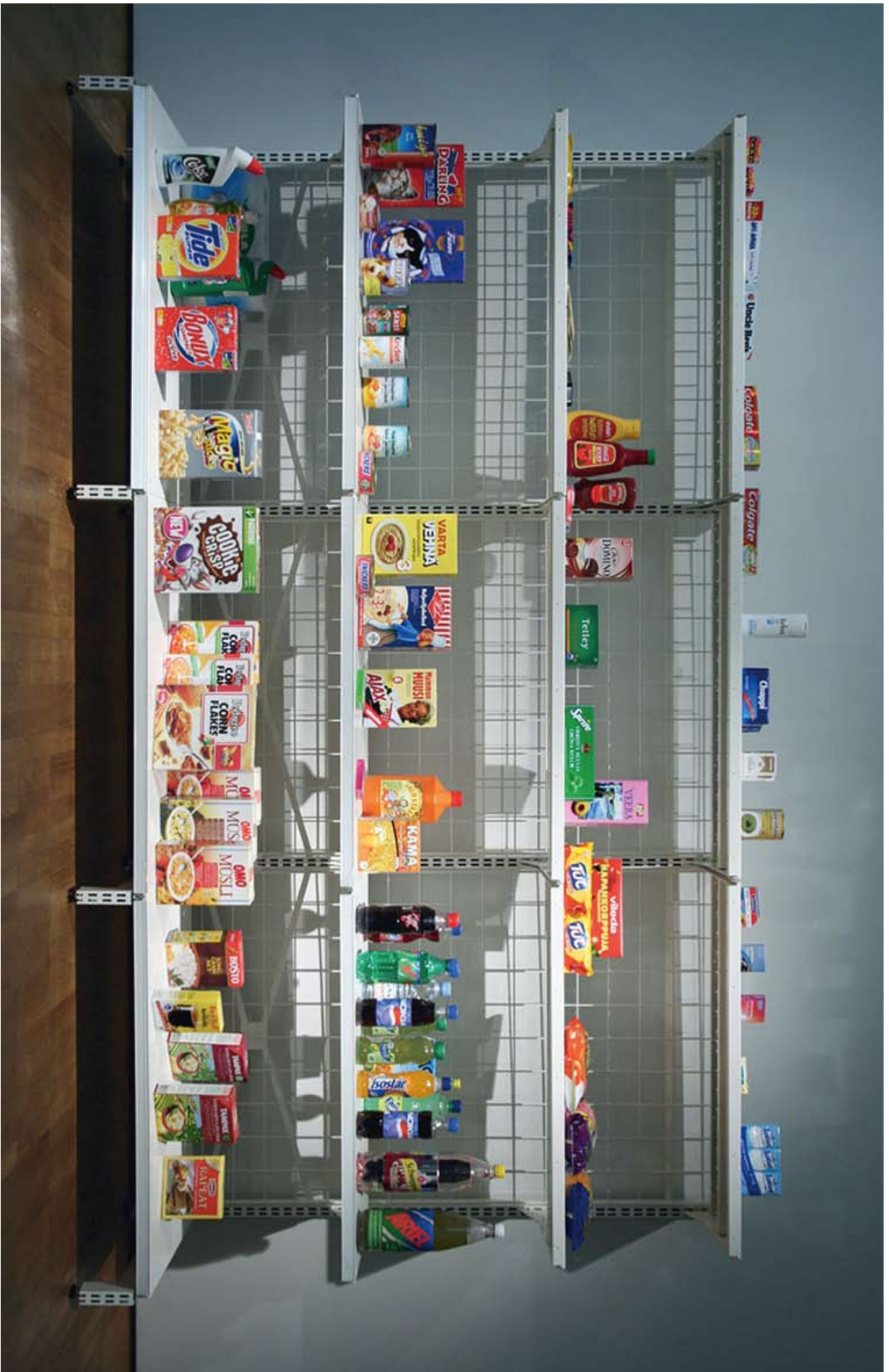
– Anders Härm

„Selles näidispoes ei deklareeritud Viljus ainsagi kriitilise noodiga millegi poolt või vastu, vaid pilkas peenelt märgikaltsuliku ajupesu edu ja efektiivsust.”

– Eve Küller

„Tarbimiskriitiline hoiak ja Läänes korduvalt läbi mängitud antireklaami võtted avalduvad Mart Viljuse teostes, näiteks „TM – Trademark”, kus korporatiivset visuaalidentiteeti samaks jättes on ära vahetatud tuntud kaubamärkide nimetused.”

– KIWA



Mart Valljus
TM, 1997-2006
Segatehnika, EKM

Mart Valljus
TM, 1997-2006
Mixed media, AME

20. sajand on drastiliselt nihutanud kunstiloome piire – traditsioonilisest käsitöö ja materjalidega tegelevast valdkonnast on raskuskese nihkunud mõttele, kontseptsioonile, emotsioonile, probleemistatusele, ehk teisisõnu kõigele mittekombatavale. Samas iseloomustab nüüdiskunsti lõputu materjalide varieeruvus, ka kunstivälisite materjalide kasutamine ning eri materjalide ja tehnikate kombineerimine. Kunstiloomeks kasutatud vahendite mitmekesisus (*ready-made*-detailidest orgaaniliste substantsideni) ning sageli nende omavaheline sobimatus teevad teoste füüsilise vormi säilimise ja säilitamise tehniliselt keeruliseks.

Kuid tehnilistest võimalustest/võimadustest veelgi vastuolulisem on materiaalse ja mittemateriaalse põimumine ning teose füüsilise ja kontseptuaalse terviku säilitamine. Füüsiline objekt ning n-ö autentne materjal ise ei pruugi alati olla ainus teose semantilise mitmekesisuse kandja – tähendusliku osa tööst võivad moodustada ka mittemateriaalsed elemendid, nagu helid, valgus, liikumine, lõhnad, samuti teose loomise ajaline ja ruumiline kontekst, personaalne või intellektuaalne allekt, protsessi jätkuvus vms. Eriti keeruliseks muutub olukord kontseptuaalse kunsti puhul, kus teose põhiolemuse moodustabki idee ja materjalide roll on kas täiesti sekundaarne või ambivalentne. Sellisel puhul tekib küsimus: kas kunstiteos on unikaalne füüsiline eksemplar või materiaalselt taastoodav autentne kontseptsioon?³⁶³ Kas kontseptsiooni saab pidaa „originaaliks“?³⁶⁴ Sealjuures võib ka kontseptsioon olla sõltuvuses teose loomise ajalisest ja ruumilisest kontekstist – ehk siis teises ajalisest ja ruumilises olukorras muutub töö loetamatuks. Mida sellisel juhul muuseum säilitab: kas mõtestamata materjalide humnikut ajaloolise relikvianat? Kontseptsiooni, mis sellises aegruumilises kontekstis ei toimi? Kas ka teose kontseptsioon on kaasajastatav?

Sellistele dilemmadele ei olegi sageli ühest vastust, kuid kontseptuaalse kunstiteose kollektisiooni omandamise protsessis on väga oluline need teadvus-tada ja sellest lähtuvalt luua laiapähaline ning võimalusel ümberinterpreeteariv muuseumiseerimise kontseptsioon. Alljärgnev on näide ühest EKMI nüüdiskunsti kogusse omandatud kunstiteosest, mis neid probleeme ja analüüsi illustreerib.

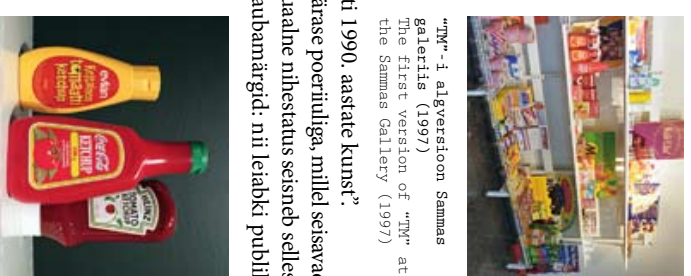
Mart Viljus, „TM“

2006. aastal otsustas Eesti Kunstimuuseum omandada Mart Viljuse neokontseptuaaliliku teose „TM“.³⁶⁵ Olles algyersioonis loodud 1997. aastal, esindab see nii kunstniku enese loomingu kui ka ühiskonnakriitilise kaasaegses kunstis märgilist tähendust ning omab Eesti (neo)kontseptuaaliliku kunsti vallas peaaegu ikooni staatust. Teos on eri versioonides kunstniku enese ning kuratorite poolt „uuedatuna“ ja kontekstiga kohandatuna kaasatud mitmesse kuratoriprojekti, neist olulisemateks 2004. aastal Kiasma näitus „Faster than History“ ja 2006. aastal Kumu näitus „Kogutud kriisid. Eesti 1990. aastate kunst“.

„TM“-i puhul on tegemist vaatajale harjunuspärase poeriuliga, millel seisavad riivis kümned erinevad mustritooded. Teose kontseptuaalne nihestatus seisneb selles, et kunstnik on ära vahetanud tarbijale tuttavad kaubamärgid: nii leiabki publik eest Marlboro šampooni, Snickersi kalakonservi, Pedigree maisihelbed, Arieli limonaadi, Nokia Pepsi-Cola jne. „Trademark on kaubamärk, mida süstitakse mülli peamise mäletamisstrategia abil, milleks on pidev kordus. [...] Viljus purustab *trademark*’i totalitaarsuse, logo ja šrifti seotuse teatava kindla kaubaarhiviga jne.“³⁶⁶

Kui selline teos omandatakse muuseumi kollektisiooni, kehtib üles väga oluline küsimus:

milline kontekst või milised kontekstid töö säilitamiseks valitakse. Omandoodi on niisuguse töö muuseumiseerimise peidetud ülim vastuolu teose enesega: klassikaline kunstimuuseum oma staatiliste, kontrollitud mikroklimega fondidega eeldab teose enese aegruumiliste seoste lõhkumist. Teatud ajahetkel (st muuseumiseerimise hetkel) luuakse olukord, mil teose enese aktiivne aeg peatub ja ta hakkab elama muuseumi passiivses ajas. Lisaks mõjub omandoodi paradoksina tarbimisühiskonda kritiseeriva töö muuseumiseerimine ajal, mil muuseum ise on saanud kultuuritarbimise mekaks. Kunstnikuga läbi viidud intervjuus esitatud küsimusele: „Kui tarbimisühiskond ise reklaamib kultuuri tarbimisena ja me näeme muuseumi kui kultuuri tarbijat, siis kuidas te selle taustal suhtute sellesse, et muuseum teie töid tahab omandada?“ vastas Mart Viljus: „Eks ta natuke naljakas on küll jah. Aga aga mul midagi selle vastu ei ole.“³⁶⁷



„TM“-i algyersioon Sammas galerias (1997)
The first version of „TM“ at the Sammas Gallery (1997)



³⁶³ M. Grün, „My Work Isn't Ephemeral, It's Precarious.“ Discussion of a „Conservation“ Strategy for *Doppelgänger* by Thomas Hirschhorn. – Inside Installations, lk 231.

³⁶⁴ K. Lubert, B. Sommermyer, Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork. – Inside Installations, lk 239.

³⁶⁵ Järgnev tekst on osa ilmunud artiklist: H. Hiio, Kaasaegse kunsti aeg ja ruum. Vääruste ambivalentus ja analüüs nüüdiskunsti säilitamisel Mart Viljuse ja Kaul Rajangu tööde näitel. – Aeg ja Ruum. Uue muuseumiseerimise poolt. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009. lk 91–114.

³⁶⁶ A. Härn, Paudumisi. Tallinna XI graafikarennaal. – <http://www.combin.ee/kunst/kaaktuanehlmnr2> (vaadatud 21.03.07).

³⁶⁷ Intervjuu M. Viljusega. 14.02.2007. Intervjuuajal H. Hiio, A. Käim ja EKA restaureerimisosakonna tudengid. Intervjuu vorm audiosaane salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbiviimise koht: EKMI nüüdiskunsti fond. Originaal EKMI arhivis.

Selleks, et otsustada teose säilitamise kontekst, tuleb jäbi kaaluda konkreetse töö tähendused. See ei pruugi piirduda vaid teose enese mikrokeskkonnaga, vaid haarab ka teda ümbritseva makrokeskkonna nii ajas kui ka ruumis. Seejuures on kunstiteose tähendus väga mitmetasandiline mõiste, sisaldades kunstniku edastatava sõnumi tasandit, kunstiteadusliku konteksti tasandit (stiil, ajastu), kohta tasandit (kollektiivne, maa- või kohaspetsiifilisus), sündmuse tasandit (nt *performance*, näitus), ideoloogilist tasandit (poliitiline, religioosne, filosoofiline), samuti moodustavad omaette tähenduseringid kunstiteose vahimisel kasutatud materjalid ja tehnikad.³⁶⁸

Kunstniku idee tasand

Mart Viljuse enese tööle omistatud idee on tarbimisühiskonna märkidest lähimbunud kodaniku manipuleerimine, temas võõristusetehti ja arusaamatuse tekitamine. „Kõige tähtsam on see, et vaatajal hetkeks juhe kokku ajada. Et teadvustada endale reklaamiööstuse reflektsoonide loomist oma ajas, et üks kaubamärk ja teine kaubamärk [...] üks peab tekitama ajnu ja teine hambapeseamise refleksi. Et hetkeks need asjad sassi ajada.”³⁶⁹ Kui palju on töösse peidetud teadlikku ühiskonnakriitikat ja palju lihsalt teravmeelset humoori-ironiat, seda teose autor pole enesele teadvustanud, kuid Peeter Linnapi sõnul: „[...] pole siitki enam mõtet otsida muud kui ironiat *trademark*’ide iseeneestmõistetavuse arvel – mingi kindla logo ja šrifti lahitudumist teadad tuntuud kaubaartiklitest.”³⁷⁰



Intervjuu Mart Viljusega
EKKi konservatiiviosakonnas
(14.02.2007)
Interview with Mart Viljus in
the conservation department
of AME (14.02.2007)

Kunstimaailma poolt omistatud tähendused.

Ideoloogiline tasand

Kunstimaaailm interpreteerib tööd eelkõige ajastu- ja kohaspetsiifilises kontekstis, kus teos lisaks reklaami- ja tarbimismaailma nihestatud esitamisele vaaleb vastiseisvunud Eesti inimeste infantiilset vaimustust kõige lääneliku vastu – värvilised purgid ja pudelid, mis esindasid saabunud vabadust, kuid milles veel väheteadlik tarbija ei osanud orienteeruda – tema jaoks oleksid võinud need silddid olla ka vahetatud, ilma et ta oleks seda taibanud. „Viljus on algusest peale uurinud pilukujutisi, mis on massitiraazis paljundatud ja pandud meid meelitama kakemahule osmisesle ja tarbimisele. Nende abil dokumenteerib ta muutuvat post-sotsialistlikku keskkonda, mis on Eestis milleniumi kümnelis teisenemas selliseks nagu mujalgi nn kapitalimaailmas. Meie olustiku eripäraks on aga võimalus fikseerida „läänestumist” – tarbimisühiskonna teket selle protsessi esimestest staadiumidest peale.”³⁷¹ Sellisena on teost tõlgendatud kriitlikana uute koloniseerivate jõudude

aadressil, nagu raha, tarbimine, reklaaminduse ajuloputus – teema, mis on Mart Viljuse loomingu keskmes olnud ka varem, näiteks teoses „When It’s Important To Be Seen” (1992) –, omades nõnda väga olulist ajastudokumentaalsset väärtust. Kujundliku üldistuse kõrvale on sellel tööil ka dokumendi väärtus, üriku lummus, mis kuulutab uue ajastu algust meie lootusetult provintsiaalses ühiskonnas.³⁷² Rakendusstütskust Viljuse, kes põhitööna tegutsseb Tallinna Tehnikaülikoolis loodusteadlasena, on kunstnikuna paljuski loonud kunstimaailm. Ta ise nendib: „Mina olen *insener*, mitte *kunstnik*. *Konstrueeritud asjad kõik, mitte inspireeritud [...] ning ei arva ennast ise üldse „kunst” tegevat.*”³⁷³ See tõttu ei saa teosele kunstimaailma poolt omistatud lisatähendusi käsitleda sekundaarsetena, võrreldes kunstniku enese sõnumiga.

Teose biograafiline tasand ehk teose ajalugu

Lisaks kunstniku taotlusele ja töö loomise aegruumilistele seostele mängivad teose tähendusväljade tekkes olulist osa ka tema biograafilised kontekstid ehk erinevate kuratoriprojektidega juurde loodud tõlgendused.³⁷⁴ „TM” on olnud väljas kabel olulisemal näitusel: 2004. aastal Kiasmas Soome, Baltimaade ja Venemaa kunstnike ühisanäitusel „Faster than History” (kuratoriks Jari-Pekka Vanhala), mis tegelas Läänemere idaregiooni kunsti sotsialistliku lähimineviku, kapitalismi reeglite ja esimeste kogemustega, rahvusliku identiteedi ja kunsti positsiooniga muutavas ühiskonnas,³⁷⁵ ja 2006. aastal Kuumus Eha Komisarovi ja Hanno Soansi kureeritud näitusel „Kogutud kriisid. Eesti 1990. aastate kunst” temaatilise ploki „Pinged ja poliitikad” all.

Iga selline väljapanek ümbritseb teose uute kontekstuaalsete suhetega ning annab talle ka uued, näituse ja kuratorite interpretatsioonidega lisanduvad tähendused. Lisaks mängib antud töö puhul kaasa kunstniku enese roll, kes on iga näituse jaoks teose „füüsilise sõnumi” kohandanud publiku tarbijateadlikkusega. Nii oli näiteks Kiasma näituseks produseeritud terve rida Soome publikule kinnistunud *brande* (nt Nokia, mille logo sai Pepsi-Cola pudelile).



Kiasma näituse „Faster than History” (2004) jaoks toodetud Soome-spetsiifilised etiketid
Finland-specific labels produced for the exhibition “Faster than History” in Kiasma (2004)

³⁷² Samas.

³⁷³ Intervjuu M. Viljusega, 14.02.2007.

³⁷⁴ Renée van de Vall, Hanna Hölling, Jaiga Scholte, Sannale Stigter kirjeldavad artiklis „Managing Change” biograafilise tuntuingu rakendamise olulisust näituskunsti säilitamisel. Kuna näituskunst on sageli ajas ja ruumis muutuv, ei ole teose autoris tähenduslik loov ruumiant tema esmase loomise akt, vaid iga järgnev esitus nii muuvalikus, olukorras kui ka näevikus. – R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, S. Stigter, *Managing Change*. – ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Prints. DVD, International Council of Museums (ICOM), 2011.

³⁷⁵ R. Artel, *Ajalooist kureerimini*. – Sirp 06.02.2004.

³⁶⁸ The decision-making model. – *Modern Art: Who Cares?*, lk 167.

³⁶⁹ Intervjuu M. Viljusega 14.02.2007.

³⁷⁰ P. Linnapi, *Mart Viljus. Inseneri Gariin ja moodne häkker*. – Eesti kunstnikud 3, lk 170.
³⁷¹ Samas, lk 167.

Teose materjali ja tehnika tasand
Kaasage kunst, eelkõige kontseptualismi puhul on kummaline kõnelda teose tehnilise teotuse ehk käsitöö aspektist. Kuid Viljus on kunstnik, kes rakendusfüüsiku mõistuse ja reaaleadlase osavusega manipuleerib valmisemete ja -nähtustega ning konstrueerib neist kunsti – tema tööd toimivad sageli just tänu nutikatele tehnilistele lahendustele.

Käesoleva töö puhul on autor väga osavalt kasitanud arvutis *brand* ide nimesid: skaneerinud originaaletikettide kujunduse, vahetanud eri kaubamärke, seejärel libaetiketid uuesti välja triikkinud ning pakenditele tagasi kinnitanud. Töö nihestatus ja võõristusefekt põhineb eelkõige teotuse perfektsusel – vaataja jaoks oleks pealtnäha justkui kõik korras, poeriitulle on asetatud äsja vabrikust letile jõudnud tooted, kuid ootamatult avastab ta „pettuse“ ja see šokeerib. „TM“-i ei saa käsitleda *ready-made*-kunstina või kontseptualismina, mille puhul kunstniku tehtud ei pruugi materjali tasandil enam tööpoolest mingit personaalset rolli olla ja töö võib taasteostada igal ajal igatiks.³⁷⁶ Vaevalt saab rääkida küll „originaaliväärtusest“, kuid antud töö kontseptsiooni säilimisel on oluline koht täita Viljuse manipuleeritud pakenditel ja etikettidel. Puhpraktiliselt oleks neid keeruline korrata või taastoota.



Üllatunud külalasteja Kumu näitusel „Kogutud kriisid“ (2006)
A surprised viewer at the Kumu exhibition “Collected Crises” (2006)

Musealiseerimine

Kui Eesti Kunstnuseum otsustas teose omandada, tekkis automaatselt rida praktilisi ja teoreetilisi küsimusi. Esiteks, millises vormis on võimalik säilitada riknevatest (toidu)ainetest koosnevast tööd. Teiseks, millises aegruumilises kontekstis peaks teose musealiseerima.

Teose vormilisele küsimusele leiti lahendus koostöös kunstnikuga. Kuna toode sisu pole praeguse töö puhul tähenduslik, rühjendati kõik rikneva täidisega mahutid. Seejuures dokumenteeriti need üksikavaal, et eksponeerimiseks oleks võimalik vajalikud mahutid taastäita (eelkõige läbipaistvad joojipudolid – teose toimumiseks peab sisu värvus vastama originaalile). Tihhiad anumad pakendati ja hoistati niidiskunsti fondis.

Kuiigi leiti teose hoistamise tehniline lahendus, jäi õhku olemuslik küsimus: milline saab olla teose säilitamiseks valitud aegruumiline kontekst? Eelkõige vajab lahendamist dilemma: kas teos peaks säilima ajaloolise dokumentina või säilitama oma kontseptuaalse teravuse?

Kunstniku taotlus on tarbimisühiskonna märkidest läbibumunud kodanikus võõristusefekti tekitamine. Teos peaks mõjuma kaasaja publikule sama päeva-kajalisena kui kümne aasta tagusale vaatajale, kandes eneses uudset väärtust

(*Neuheitswert*)³⁷⁷. On selge, et massitarbekaupad muutuvad, see, mis täna mõjub oma nihestatuses, võib homsele vaatajale mõjuda parimal juhul ehk huvitava tarbekaubanduse rariteedina. Sellisena lähleks kaduma kunstniku idee „vaatajal hekets juhe kokku ajada“. Et säilitada teose esmane sõnum, peaks ta ajas pidevalt kohanduma ümbritseva tarbimisühiskonnaga, nagu ta on teinud seda oma senise viieteistkümne eluaasta jooksul.

Teisel poolt on kunstimaailm omistanud teosele eelkõige ajastu- ja kohaspetsiifilist tagamaad, esitades kriitilis-iroomilises võrtes Eesti inimese vaimustumust segadust läänliku „uue vabaduse“ saabumist. Kas sellisena oodatakse teosel säilimist ajaloolise dokumentina, mis Linnapi sõnade järgi „[...] kuulutab uue ajastu algust meie lootusetult provintsiatsaalses ühiskonnas“³⁷⁸

Sellele lisandub pragmaatiline tasand: kunstnik on eri nähtuste tarbeks juba teost sedavõrd muutnud, et algesse „dokumendi“ faasi tagasi minna oleks võimatu, kuiigi see teoreetiliselt ühe ajahetke säilimisena oleks põhjendatud. Lisaks on teose enese biograafia ehk erinevad nähtuskontekstid andnud talle juba märkimisväärselt lisahendusi, töö tagasihiline varasemasse aega oleks omanoodi vägivaldne akt.

Diskussioonis kunstnikuga leiti kompromiss, mis jätab võimaluse tööd vajadusel taastolgendada, kontekstiga kohandada. Teose tähendus sõltub ju paljus selle esitamise keskkonnast: kas eksponeerida see retrospektiivsel näitusel 1990. aastate kunstist, ajaloolise dokumentina või näitena kaasageest kunstist.³⁷⁹ Töö omandatakse muuseumikogusse teatud ajaloolise nullpunktiga, milleks on tema musealiseerimise hetk – Cesare Brandi sõnul „kaasaja teadvusesse vastuvõtmise hetk“³⁸⁰ mida ta peab töö konserveerimise kõige õigustatumaks momentiks. Selleks on antud teose puhul 2006. aasta ja Kumu toimunud näitus „Kogutud kriisid. Eesti 1990. aastate kunst“. Otsustati küll ajaloolise (kuiigi suvaliselt valitud ajahetke) „dokumendi“ kasuks, kuid kompromissina uudsete väärtuse säilitamiseks andis kunstnik tööga kaasa kõik libaetikettide originaalifaalid ja instruksioonid etikettide väljavehetamiseks juhul, kui need peaksid kolletuma, liituma vms. On selge, et üksnes „värske“ väljanägemisega kannab teos eneses sõnumit, olgu siis ajaloolist või kaasageest, müüdi muutub ta parimal juhul ehk nostalgiaobjektiks, kui mitte



Töö musealiseerimine: riknevate (toidu)ainete eemaldamine manustest (2007)
Museumisation of the work: removing the spilling food items from the containers (2007)

³⁷⁶ Milline kontseptualistliku teose puhul on muuseumid teepoolset defineerinud „originaaliks“ kontseptsiooni ning kunstnikuga kooskõlastatult realiseeritakse see materjali tasandil vajadusel uuesti – vt selle kohta näiteks: K. Luber, B. Sommereyer, Remaking Artworks, lk 235–248.

³⁷⁷ A. Regel, The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development. – Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. Toim. N. S. Price, M. K. Talley, A. M. Vaccaro, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, lk 80–81.

³⁷⁸ P. Linnap, Mart Viljus, Ineser Gartin ja moodne hakker, lk 167.

³⁷⁹ K. Jockelade, Mart Viljuse kontseptuaalse loomingu kohast esiti kunstis ja kunstikriitikas. Bakalaureusetöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituut, 2007. Käsitluri EKA raamatukogus.

³⁸⁰ C. Brandi, Teoria del restauro, lk 26.



Valjaprintitud etiketid
Luituvad loetud aastatega.
The printed labels fade after
a few years.



Originaalfailid, mille alusel
saab teose taastoota.
Original files according
to which the work may be
reproduced.

interaktiivne kunst vajavad erinevaid strateegiaid, mis tegelevad teose muutuse
haldamisega ja aksepteerivad progressi:³⁸²

Kas oleks kõne alla tulnud mingi teine lahendus, mis oleks tööl laiskanud ajaga
(ehk siis tarbimiskultuuriga) kohanduda? Näiteks kunstniku kaasamine edasisse
säilitusprotsessi, kus autor ise kohandab tööd aja ja kontekstiga? Ehkki praktikas
muutuks väga keeruliseks sellega kaasnevad eetilised, õiguslikud, organisatoorsed,
finantsilised jms küsimused ning eelkõige inimlik faktor: kui kaugel ulatub autori
võimalus, tahmine ja huvi enda jaoks juba lõpetatud asjaga suhestuda. Mart Viljuse
sõnul: „Minu jaoks lõpeb see lõbu siis, kui ma olen selle asja välja mõelnud. Ja kui ta

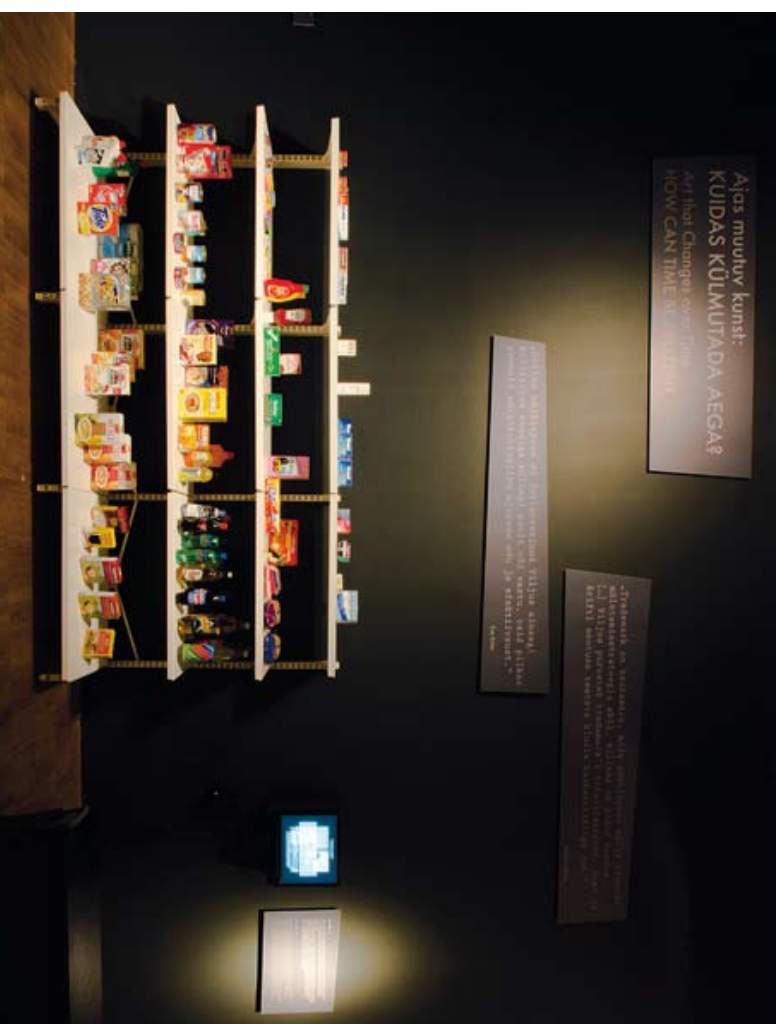
musealiseeritud püügumnikuks. Ja kui muuseumi
fondi jõudnud tühje annumaid võibki tõlgendada
„originaalivääratseta“ valmisesemetenä, on tööd
võimalik taastada kunstniku otsese kaasabitä.
Täritseb vaid minna supermarketisse, laduda
ostukorvi vajalikud (ja juba õige täidisega) tar-
bekaubad, vahetada etiketid kunstniku poolt
manipuleeritud vastu ja fotodokumentatsiooni
järgi töö rekonstrueerida.³⁸¹

Teose dokumentaalse ja biograafilise väärtuse
säilitamiseks ning vajadusel selle juurde tagasipöör-
dumiseks lisati talle fotodokumentatsioon „TM“ i
installatsioonist eri näituste (alates 1997. aastast)
kontekstis.

Ja ometi jääb ohku selle lahenduse lõplikkus.
Vastuseta jääb küsimus töö edasisest elamisest – ja
sellega ka tähenduslikust edasihoimisest –, ja
on peatatud ühel suvalisel valitud ajahetkel. Säili-
tatud on küll võimalus ajas tagasi, kuid mitte edasi
liikuda. Sannete Stigter'i järgi võib „[...] kunstiteose
kilimutamine ohustada selle tegelikkü, muutuvat
või immateriaalset olemust. Kontseptuaalne kunst,
meediakunst, installatsioonid, *performance*'id ja

³⁸⁰ G. Wharton nimetab seda installatsiooni materiaalse osade „staatus“ määratlemiseks, järgides need
„madala staatusega“ ja „kõrge staatusega“ elementidega. „Madala staatusega“ teose osad on asendatavad ja sageli
pole neid mõtet säilitada, vaid iga taastamisperimeetrisel korral asendada. Seevastu „kõrge staatusega“ elementidel
on originaali väärtus ning need peab autentseid kujul säilitama. Tema järgi on elementide staatus määratlev koos
teose autoriga, kuid samas võib ühe elementide staatus muutuda madalast kõrgeks või vastupidi. – G. Wharton,
H. Moloitch, The Challenge of Installation Art. – Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths,
Toim. A. Richmond, A. Braeker. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2009, lk 212–213. Eelneerise ja eäpärtsiva
materiaalse kandjaga teoste kohta on erialakirjanduses üha enam kasutatud terminit *variable media, writability*
(e k „mutulikk“), millega tähistatakse (osaliselt) asendatava füüsilise vormi ning muutuva konfiguratsiooniga
installatsioonid. – T. Fiske, White Walls: Installation, Absence, Iteration and Difference. – Conservation:
Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths, lk 239.
³⁸¹ S. Stigter, Between Concept and Material Conservation and Museum Practice of Glass (one and three) by
Joseph Kosuth, Doktoritöö, University of Amsterdam, 2010 (publitsiseerimata käsikirj). – Viidatud:
R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, S. Stigter, Managing Change. – ICOM-CC 16th Triennial Conference,
Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Preprints, DVD, International Council of Museums (ICOM), 2011.

nüüd tuleb ära teha, siis ta on sihtkõne vaev juba. Ja veel enam, kui ta tuleb kuskilt
järgmisele näitusel üles otsida ja uuesti üles ehitada, siis on veel keerulisem.“³⁸³
„TM“ i musealiseerimisega fikseeriti üks paljusid võimalikke töö interpre-
tatsioone, mis lähtub paratamatult teose säilitamise aegruumilisest kontekstist ja
konservatori subjektivsest nägemusest. Kontekstid ja tõlgendused aga muutuvad
ni ajas kui ka ruumis. Et tulevased interpretatsioonid ei peaks tingimata lähtuma
praeguse hetke otsusest, on avatuks jäetud teose taastõlgendamise võimalus: nii
tagasipöördumine töö algse dokumentaalse väärtuse ja erinevate biograafiliste tasan-
dite juurde kui ka teoreetiline võimalus autori kaasabil tööd „kaasajastada“.



³⁸³ Intervjuu M. Viljusega 14.02.2007.

Art that Changes over Time: HOW CAN TIME BE FROZEN?

Using “TM” (1997–2006) by MART VILJUS as an example

“Trademark is a brand name that is injected into the memory by means of the principal strategy of recollection – constant repetition. [...] Viljus destroys the totality of trademarks, the connection between a logo and a font, and a certain article of merchandise, etc.”

– Anders Härm

“In this model store, Viljus did not declare in favour or against anything even with a single critical note. Instead, he made fun of the success and effectiveness of trademark cult brainwashing in a refined way”

– Eve Küller

“An attitude critical of consumerism and anti-advertising devices that have repeatedly been played out in the West is manifested in Mart Viljus’s works, for instance TM – Trademark, where the names of known brands are exchanged while leaving the visual corporate identity unchanged.”

– KIWA



The 20th century has drastically displaced the boundaries of artistic creation. The centre of gravity has gone from a sphere of activity dealing with traditional hand craftsmanship and materials to ideas, concepts, emotion and raising problems, or in other words, everything that is not tactile. At the same time, an endless variety of materials characterises contemporary art, including the use of materials from beyond the sphere of art and the combination of different materials and techniques. The diversity of means used to create art (from ready-made details to organic substances) and often their incompatibility make the preservation and maintenance of the physical forms of works technically complicated.

Yet the intertwining of the material and the immaterial, and the preservation of the work's physical and conceptual whole are even more contradictory than technical possibilities/impossibilities. The physical object and authentic material are not necessarily always the only bearer of the work's semantic diversity: such non-material elements as sounds, light, motion and odours, as well as the temporal and spatial context of the creation of the work, the personal or intellectual subtext, the continuity of the process, or other such aspects can also form a significant part of the work. The situation becomes particularly complex in the case of conceptual art, where the idea forms the work's essential nature and the role of materials is either entirely secondary or ambivalent. In this case, the question arises: is the work of art a unique physical original specimen or an authentic conception that can be materially recreated?³⁸⁶ Can a conception be considered the "original"?³⁸⁵ The concept can also depend on the temporal and spatial context of the creation of the work: in other words, the work becomes illegible in a different temporal and spatial situation. What should the museum preserve in this case: a heap of materials that have been interpreted as a historical relic? A conception that does not function in a different space-time context? Can the conception of a work also be modernised?

There is often no unique answer to these kinds of dilemmas but, in the process of acquiring a conceptual work of art for a collection, it is very important to be aware of them and on that basis to create a broad-based conception of musealisation that can be reinterpreted if possible. The following is an example of a work of art that has been acquired for the AME contemporary art collection and which illustrates these problems and the kind of analysis discussed above.

Mart Viljus, *TM*

In 2006, the AME decided to acquire the neo-conceptual work *TM* by Mart Viljus.³⁸⁶ This work, which in its original version was created in 1997, has symbolic meaning in the work of the artist himself, as well as in socially critical contemporary art, and has practically iconic status in the field of (neo)conceptual Estonian art. The work has been "renewed" in different versions by the artist himself and by curators, and has been adjusted for the context, and in such forms it has been included in many curated projects, the most important of these being the exhibitions *Faster than History*, held at Kiasma in 2004, and *Collected Crises. Estonian Art in the 1990's*, at Kunnu in 2006.

TM is a set of shelves of a type that viewers are used to seeing in a supermarket and the shelves are lined with dozens of different bulk products. The conceptual dislocation of the work lies in the fact that the artist has mixed up trademarks familiar to consumers: thus the audience sees Marlboro shampoo, Snickers tinned fish, Pedigree cornflakes, Ariel soda pop, Nokia Pepsi-Cola etc. "Trademark is a brand name that is injected into the memory by means of the principal strategy of recollection – constant repetition. [...] Viljus destroys the totality of trademarks, the connection between a logo and a font, and a certain article of merchandise etc."³⁸⁷

When such a work is acquired for the museum collection, a highly relevant question emerges: which context(s) should be chosen to preserve the work? The utmost contradiction of the work itself is in its own way concealed in the musealisation of this kind of work: the classical art museum with its static storage areas with a controlled microclimate implies the destruction of the space-time connections of the work itself. At a certain point in time (meaning at the moment of musealisation), a situation is created where the active time of the work itself stops and it starts to live in the passive time of the museum. Additionally, the musealisation of a work that criticises consumer society at a time when the museum itself has become a Mecca for the consumption of culture is a paradox in its own right. The question posed in an interview conducted with the artist: *Consumer society itself advertises culture as consumption and we are like consumers of culture in the museum – against this background, how do you relate to the fact that the museum*



"TM" - I Kiasma näituse "Faster than History" (2004) jaoks loodud versioon "TM" created for the exhibition "Faster than History" in Kiasma (2004)



³⁸⁶ M. Grün, "My Work Isn't Ephemeral, It's Precarious" Discussion of a "Conservation" Strategy for *Doppelgänger* by Thomas Hirschhorn, *Inside Installations*, p. 231.

³⁸⁷ K. Lüder and B. Sommereyer, *Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork*, p. 239.

³⁸⁶ The following text is part of the published article: H. Hiiop, "Kaasage kunst aeg ja ruum. Väärnuse ambivalentsus ja analüüs nüüdisaegse siltitamisega Mart Viljuse ja Rauli Rajangu tööde näitel", *Aeg ja Ruum. Uue muuseumi käsitsemine*, Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009, pp. 91–114.

³⁸⁷ A. Härm, "Pseudunisi. Tallinna XI graafikatriennaal", <http://www.combain.ee/kunsti/kakuaalnetim#2> (viewed on 21 March 07).

wants to acquire your work? received the following answer from Mart Viljus: *It's kind of funny to be sure. But I have nothing against it.*³⁸⁸

In order to decide on the context of the preservation of the work, the meanings of the specific work have to be weighed. This does not necessarily have to be limited to the micro-environment of the work itself; it also includes the macro-environment surrounding the work in both time and space. At the same time, the meaning of a work of art is a very multi-layered concept, including the level of the artist's message that is to be imparted, the level of the art historical context (style and period), the level of location (the specific nature of the collection, and the country or place), the level of the event (for instance, performance or exhibition), and the ideological level (political, religious or philosophical). At the same time, the materials and techniques used to make the artwork form a separate circle of meanings.³⁸⁹



Intervju Mart Viljusega
EKH konservatsiooniosakonnas
(14.02.2007)
Interview with Mart Viljus at
the conservation department
of AME (14.02.2007)

Level of the Artist's Idea

The idea that Mart Viljus himself has attributed to the work is the manipulation of people who are saturated in symbols of consumer society, generating an effect of alienation and perplexity in them. *The most important thing was to disorient the audience for a moment so that it would make them think about the reflexes that the advertising industry has imposed on us through different brands [...] one is supposed to make you feel thirsty and another evokes the reflex of brushing your teeth. The aim is to mix these things up for a moment.*³⁹⁰

The work's author doesn't seem to be aware of how much intentional social criticism is concealed in the work and how much of the work is merely witty humour and irony, yet according to Peeter Linnap: "... there is no point in looking for anything more here than irony at the expense of the self-evident nature of trademarks – the separation of some particular logos and script fonts from well-known articles of merchandise."³⁹¹

Meanings Ascribed by the Art World. The Ideological Level
The art world interprets the work mainly in the context specific to its time and place, where parallel to the dislocated presentation of the advertising and consumer world, the work also observes the Estonian people's infantile admiration of anything Western: coloured cans and bottles that represented the arrival of freedom, yet among which ignorant consumers were still having trouble orienting.

³⁸⁸ Interview with M. Viljus on 14 February 2007. Interviewers: H. Hiipõ, A. Rääim and students from the Estonian Academy of Arts, Department of Restoration. Interview form: audio-visual recording (transcribed). Place where the interview was held: AME contemporary art storage area. Original in the AME archives.

³⁸⁹ "The Decision-Making Model," *Modern Art: Who Cares?*, p. 167.

³⁹⁰ Interview with M. Viljus on 14 February 2007.

³⁹¹ P. Linnap, "Mart Viljus: Inseener Gaanin ja moodne häkker," *Eesti kunstnikud* 3, p. 170.

In terms of these consumers, the labels could well have been switched without people realising what had happened. "From the start, Viljus has studied images produced in numerous copies and attached to items with the aim of luring us to continuously buy and consume. By means of these, he documents the changing post-Soviet environment, which is transforming in Estonia on the threshold of the new millennium into something similar to elsewhere in the 'capitalist world'. The distinct feature of our circumstances, however, is the opportunity to pinpoint 'Westernisation' – the emergence of consumer society from the first stages of this process onward."³⁹² As such, the work has been interpreted as criticism aimed at such new colonising powers as money, consumption and brainwashing from advertising – topics that have been at the centre of Mart Viljus's work before, for instance in the work *When It's Important To Be Seen* (1992) – thus being of great value as a document of its time. "Alongside the artist's generalisation, this work also has documentary value, the fascination of a historical record that declares the beginning of a new era in our hopelessly provincial society."³⁹³

Viljus is an applied physicist by profession and his main occupation is working as a naturalist at the Tallinn University of Technology. The art world has, to a great extent, turned him into an artist. He himself claims: *I'm an engineer, not an artist. These are all constructed things, not inspired*, and he does not at all consider himself to be making "art."³⁹⁴ Thus the additional meanings ascribed to the work by the art world cannot be considered secondary compared to the message of the artist himself.

Biographical Level of the Work, or the History of the Work

In addition to the artist's aspirations and the space-time connections of creating the work, its biographical contexts, in other words additional interpretations created through various curated projects, also play an important role in the emergence of its semantic fields.³⁹⁵ *TW* has been exhibited at two important exhibitions: in 2004 at a joint exhibition of Finnish, Baltic and Russian artists entitled *Faster than History* (curator Jari-Pekka Vanhala) at Kiasma, which focused on art's recent socialist past in the eastern region of the Baltic Sea, as well as on the rules of capitalism and the first experiences



Kiasma näituse „Faster than History” (2004) jaoks toodetud Some-spetsifitseeritud etihad Finlandi-spetsifilisi etikettide jaoks, mis on mõeldud Kiasma (2004).

³⁹² *Ibid.*, p. 167

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Interview with M. Viljus on 14 February 2007.

³⁹⁵ Renée van de Vall, Hanna Hölling, Jätia Schöle and Sanneke Stijger describe the importance of applying biographical research in preserving contemporary art in the article "Managing Change": Since contemporary art often changes in time and space, the works only moment that creates meanings is not the act of its initial creation but rather each subsequent presentation in the past, present and future. – R. van de Vall, H. Hölling, T. Schöle and S. Stijger: "Managing Change," *ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon 2011, 19–23 September 2011*. Preprints, DVD, International Council of Museums (ICOM), 2011.

in capitalism, national identity and the position of art in a changing society,³⁹⁶ and at Kumu in 2006 at an exhibition curated by Elha Komissarov and Hanno Soans entitled *Collected Crises. Estonian Art in the 1990s*. The work was displayed within the thematic block *Tensions and Politics*.

Every exhibition of this kind surrounds the work with new contextual relationships and also provides it with new meanings that come with the interpretations of the exhibitions and curators. The role of the artist himself also has its effect in the case of this work, since he has adjusted the “physical message” of the work to the consumer awareness of the audience for each exhibition. Thus, for example, the Kiasma exhibition had a series of brand names familiar to the Finnish audience (e.g. the Nokia logo was placed on a Pepsi-Cola bottle).

Level of the Work's Material and Technique

It is strange to speak of the aspect of technical implementation, in other words of hand craftsmanship, in the case of contemporary art, primarily regarding conceptualism. Yet Viljus is an artist who manipulates ready-made objects and phenomena with the reasoning of an applied physicist and the skill of a scientist, and constructs art out of them: his artworks work often due in particular to clever technical solutions.



In the case of the given work, the author skillfully worked with brand names on the computer: he scanned the designs of original labels, switched different trademarks, then printed out fake labels and glued them back on the containers. The work's dislocation and effect of estrangement are based primarily on the perfection of its realisation: everything seems to be fine to the audience. Products that have just arrived from the factory have been displayed on store shelves, but suddenly the viewers discover the “deceit”. And that is shocking. *TM* cannot be viewed as ready-made art or as conceptualism, in which case the artist's intervention might not necessarily play a personal role at the material level and anyone could re-create the work at any time.³⁹⁷ We can hardly speak of the “value of the original” but the packages and labels manipulated by Viljus play an important role in the preservation of the concept of this work. From a purely practical standpoint, it would be complicated to repeat or reproduce them.

Musealisation

When the AME decided to acquire the work, several practical and theoretical questions emerged. First of all, in what form can a work consisting of perishable

(food)stuffs be preserved? Secondly, in which space-time context should the work be musealised?

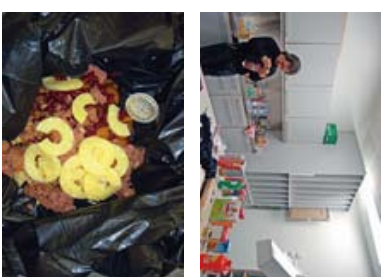
An answer to the question related to the form of the work was found in cooperation with the artist. Since the content of the products did not matter in this work, all containers containing perishable contents were emptied. In the process, they were documented one at a time so that it would be possible to refill the necessary containers for display (particularly transparent bottles containing beverages: in order for the work to have its intended effect, the colour of the content must match the original). The empty containers were packed up and deposited in the contemporary art storage area.

Although a technical solution was devised for storing the work, a substantial question remained: what should be the space-time context chosen for preserving the work? The primary dilemma that had to be resolved was: should the work be preserved as a historical document or should its conceptual acuteness be preserved?

The artist's aim was to create a feeling of estrangement in people who were saturated with the brands of the consumer society. This work should have an effect that is just as relevant to current events for the contemporary viewer as it was for viewers ten years ago and have the value of novelty about it (*Neuheitswert*).³⁹⁸ Obviously, mass consumer products change. That which has an effect today in its dislocation may at best have the effect of perhaps an interesting rarity of consumer merchandise on the viewer of tomorrow. As such, the artist's idea of “disorienting the audience for a moment” would be lost. In order to preserve the work's primary message, it should be continually adjusted in time to the surrounding consumer society, as it has been throughout its fifteen-year lifespan.

On the other hand, the art world has ascribed a primarily period- and location-specific background to the work, presenting the enthusiastic confusion of Estonians over the arrival of Western “new freedom” in a critical and ironic manner. Is the work expected to be preserved in this form as a historical document that, according to Linnap, “[...] announces the beginning of a new era in our hopelessly provincial society?”³⁹⁹

The pragmatic level is added to this: the artist has already changed the work for various exhibitions to the extent that it has been impossible to return to the original “document” phase, even though this would theoretically be justified as the



Töö musealiseerimine: riknoveate (toiduainete emaldamine mahutitest (2007))
Musealisation of the work: removing the spoiling food items from the containers (2007)

³⁹⁶ R. Artel, “Ajalooost kirjeminist”, *Sirp* 6 February 2004.

³⁹⁷ In the case of several conceptualist works, museums actually have defined the conception as the “original” and, if necessary, it is re-created at the material level in consultation with the artist – see concerning this, for example: K. Laber and B. Sommermejer, “Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork”, pp. 235–248.

³⁹⁸ A. Regel, “The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development”, *Historical and Philological Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Eds. N. S. Price, M. K. Talley and A. M. Vaccaro, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, pp. 80–81.

³⁹⁹ P. Linnap, “Mart Viljus, Inseener Gaan ja moodehäkker”, p. 167.



Originalaafailid, mille alusel saab teose taastoota. Original files according to which the work may be reproduced.

preservation of one moment in time. Additionally, the biography of the work itself, in other words the contexts of different exhibitions, has already given it a significant number of additional meanings. Taking the work back into an earlier period would be a violent act in its own way.

In discussion with the author, a compromise was achieved which left the work open for re-interpretation and for adaptation to context. The meaning of the work is highly dependent on the context it is presented in: should it be exhibited at a retrospective exhibition of art from the 1990s, or as a historical document or as a sample of modern art?⁴⁰⁰ The work was acquired for the museum's collection at a certain historical zero point, which

is the moment of its musealisation – according to Cesare Brandi, “the moment of acceptance into contemporary consciousness,”⁴⁰¹ which he considers to be the most justified moment for conserving the work. That moment is the year 2006 for this work, and the exhibition *Collected Crises: Estonian Art in the 1990s* held at Kumu. It was decided that the work would be categorised as a historical “document” (even though of a randomly chosen moment in time) but, as a compromise to preserve the value of its novelty, the artist included all the original digital files of the fake labels in the purchase, as well as the instructions on how to replace labels in case they should yellow, fade etc. Obviously, the work conveys a message, whether historical or modern, only when it looks “fresh”; otherwise, it would at best become an object of nostalgia, if not a musealised heap of garbage. And if the empty containers kept in the museum storage area can at some point in time be regarded as ready-made objects “with no original value”, the work can be recreated without the direct participation of the artist. All one needs is to go to a supermarket, put the necessary consumer items (and with the right contents) in a shopping cart, change the labels to those manipulated by the artist and reconstruct the work according to the photo documentation.⁴⁰²

⁴⁰⁰ K. Jockelada, *Mart Viljuse kontseptuaalse loominguga kohast Eesti kunsti ja kunstilikkuse*. Bachelor's thesis, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituut, 2007. Manuscript in the Estonian Academy of Arts Library.

⁴⁰¹ C. Brandi, “Teoria del restauro,” p. 26.

⁴⁰² Glenn Wharton refers to this as the definition of the “status” of the material parts of the installation, dividing them into elements of “low status” and “high status”. The “low status” parts of a work are replaceable and often there is no point in preserving them but, rather, they should be replaced every time they are reinstalled. On the other hand, “high status” elements have the value of the original and they must be preserved in authentic form. According to him, the status of elements can be defined together with the work's author but, at the same time, the status of one element can change from low to high or vice versa. – G. Wharton, “Harvey Molotch, The Challenge of Installation Art”, *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Eds. A. Richmond and A. Bracker. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2009, pp. 212–213. The terms “variable media” and “variability” are being used ever more frequently in professional literature in reference to works employing ephemeral and non-permanent material, denoting interactive works with (partially) replaceable forms and varying configurations. – T. Fiske, “White Walls, Installations, Absence, Iteration and Difference”, *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, p. 239.

In order to preserve the documentary and biographical value of the work and to return to it if necessary, the work was supplemented by photo documentation describing the installation of TM in the context of different exhibitions (since 1997).

And yet the finality of this solution remains in question. The question regarding the further existence (which has been stopped at a randomly chosen point in time), as well as the continued meaningful operation, of the work remains. The possibility of going back in time has indeed been preserved but not the possibility of going forward along with time. According to Sannete Stigter, “[...] the freezing of a work of art can endanger its actual, variable or immaterial nature. Conceptual art, media art, installations, performances and interactive art require different strategies that deal with managing change and accepting progress.”⁴⁰³

Was there another solution that would have allowed the work to conform to time (i.e. to consumer culture)? For example, involving the artist in the further process of preserving the work, in which case the artist himself would adapt it to the time and context? Even though, in practical terms, the ethical, legal, organisational, financial, etc. questions, and above all the human factor that would be involved, would prove to be very complicated, to what extent is the artist capable of, willing to and interested in working with a piece he has already finished? According to Mart Viljus: *For me, the fun of things ends when I have thought them out. And when I have to complete something it's already a tough job for me. And when it has to be brought out for another exhibition and built up once again, it is even more complicated.*⁴⁰⁴

One of many possible interpretations of TM was settled on when the work was musealised, which inevitably originated from the time-space context of preserving the work, as well as from the subjective vision of the conservator. Yet, contexts and interpretations change in both time and space. Therefore, the possibility of re-interpreting the work has been left open so that future interpretations do not necessarily need to be based on the decisions made at the present moment: with the help of the artist it is theoretically possible to “modernise” the work, as well as to return to the original documentary value and to the different biographical levels of the work.



“TM” vändatud versioonid II. graafikarilemaalil Tallinna Kunstihoones (1998) Smaller version of “TM” in Iliha Print Triennial, Tallinn Art Hall (1998)

⁴⁰³ S. Stigter, *Between Concept and Material. Conservation and Museum Practice of Glass (one and three)* by Joseph Kosuth. Doctoral dissertation, University of Amsterdam, 2010 (unpublished manuscript) – cited: R. van de Vall, H. Hilling, T. Scholte and S. Stigter, “Managing Change”, *ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon 2011, 19–23 September 2011*. Preprints, DVD. International Council of Museums (ICOM), 2011.

⁴⁰⁴ Interview with M. Viljus on 14 February 2007.



Merz Figure 111

Approximate 1977 aerial view of the
historic park, overlaid with
contemporary urban planning
proposals.

Kellogg Foundation from 1928 to
1960, which sought to establish
a national organization for the
promotion of child health and
nutrition. The Kellogg Foundation
is a leading national organization
for the promotion of child health
and nutrition.

Merz Figure 112

The impact of this work was
significant, and it led to the
establishment of the Kellogg
Foundation for Child Health and
Nutrition in 1960. The foundation
is a leading national organization
for the promotion of child health
and nutrition.

Materia versus idee: KUIDAS KONSERVEERIDA MATERJALI, MUUTMATA TEOSE IDEED?

RAUL RAJANGU
„Valgel ööl Kadrioru lossis” (1987) näitel

„Mul on üldse hästi oluline see materjali aistritavus,
et ta ei oleks maaltud vaid asi iseenesest.”
– Raul Rajangu

„Piinlikult täpne manuaalne töö, mille maht teeks au igale palerikunstrukture,
on rakendatud triviaalsete olmeliste esemete esitamiseks loetamatutes
katkendlikes seotes.”
– Johannes Saar

„Kunstis iseõppija, endine hanakaevaja, postmodernistliku kunstitrendi klassik
ja selle kultiveerija juba kahtlasel 1980-ndate keskpaigast; 1980/90 vahetusel enim
tähelepanu pälvinud eesti kunstnik, kes elab provintsilinnas, tegeleb mäluga ja
vihjetelega minevikule, vormides neid endale tütardatud segust pedantselt perfekseteks
madalreljeefideks, kasutades sealjuures olultralt mõttehelaid tekstiavaid objekte
ja arhetüüpseid sümboleid, viskab vaatatajale silma simulaatsiooni-piipart ja
ambivalentsete soola.”
– Kiwa



Raul Rajangu
VALGEI ÖÖL KADRJORU LOSSIS. 1987.
Lõuend, segatehnika, EKM

Raul Rajangu
ON A WHITE NIGHT IN KADRJORG PALACE. 1987
Canvas, mixed media, AME

Kunstipärandi säilitamine ja conserveerimine-restaureerimine lähtub nii traditsioonilise kui ka kaasaegse kunsti puhul eelkõige kunsti enese olemusest, mille peamine eesmärk on siduda teose sisu ja vorm, materjal ja tähendus. Traditsioonilise kunsti puhul on see suhteliselt ühene – et säiliks teose immateriaalne, tarvitsab meil võimalikult autentiselt säilitada materiaalsel, sest „iga füüsiline osake kannab eneses kunstiteose kujundit“⁴⁰⁵, nagu väidab 20. sajandi üks suurimaid restaureerimisiteoreetikuid Cesare Brandi.

Nii traditsioonilise kui ka kaasaegse kunsti conserveerimise otsus tugineb eri väärtustasandite analüüsil, mille tulemuseks on üldjuhul kompromiss. Kesksed kategooriad, mille säilitamisega conserveeritav tegeleb, on kunstiteose ajalooline ja esteetiline väärtus (laiemas mõttes „pildiline loetavus“) – sellis võtnes saavad tähenduse terminid „autentsus“, „paatina“, „ajaloolisus“, „originaal“ jms. Kuid kaasaegse kunsti tähenduste paljusus võrreldes varasema kunstiga ning ajaloolise „segitav“ distantsi puudumine on muutnud ambivalentseks kõik traditsioonilised säilitatavad väärtuskategooriad.

Mida tähendab „autentne“ kaasaegse kunsti puhul: on see endiselt objektise ja selle teostusmaterjal? Või hoopis idee, kontseptsioon, sõnum? Kas teose materjal ja tehniline teostus on vaid ikonograafilise sõnumi vahendaja või on sellel hoopis iseseisev semantiline tähendusvälija looja funktsioon? Kas nüüdiskunsti puhul on võimalik väärirrada ajalugu ehk teosel lasuvat „paatina“ või on see pigem praht, mis moonutab teose ideed? Mida kaasaegse kunsti puhul õigupoolest säilitada, kas säilitades materiaalsel säilib iseenesestmõistetavalt ka mittemateriaalne?

Iga muudatus kunstiteose originaalmaterjalis, olgu selle põhjuskes loomulik vananemisprotsess või füüsiline conserveerimisegruvus, võib tekiada soovimatuid väärtinterpretatsioone, kui mitte teose kontseptsiooni hävi(ta)mist. Nüüdiskunsti puhul viib üksnes füüsilisest parameetrist lähtuv conserveerimine sageli ummikusse, halvemat juhul teose idee tahmatu moonutamiseni. Nii nagu nüüdiskunsti säilitamise võtmesõnaks on saanud teose eri tasandid – nii materiaalsel kui ka immateriaalsel – mõistmine, mõtestamine ja dokumenteerimine, kehiti see samuti teoste aktiivse conserveerimise puhul. Kaasaegse kunsti conserveerimise alustab oma tööd teose ideeliste tasandite interpretatsioonist ja alles sellest lähtuvalt asub tegelema materjalidega. Et ka kunstiloomeks kasutatud materjalide ja tehnikate valik võib varieeruda lõputult, hüljates traditsioonilised meetodid ja kaasates kogu meid ümbritseva, on enne iga füüsilist sekkumist vaja süveneda teose tehnilisse ülesehitusse, kasutatud materjalide koostisesse ja nende ikonograafiasse.

Rauli Rajangu „Valgel ööl Kadrioru lossis“
Rauli Rajangu „Valgel ööl Kadrioru lossis“ on emblemaatiline teos, mille kuvand on kinnistunud eesti kunsti ajalukku.⁴⁰⁶ Kuid aastaid tundis kunstipublik teost üksnes reproduktioonide kaudu, kuna originaalteose füüsiline vorm ei võimaldanud seda mitte üksnes eksponeerida, vaid ka transportida ja muulkiitpaken dist lahiti võtta. Selle olukorra põhjused peituisidki originaaltehnikas, mis ühelt poolt loob teose olemuse, teisalt aga peidab endas selle võimalikku hävingut.

„Valgel ööl Kadrioru lossis“ emistamise lugu iseloomustab kujukat olukorda, kus teose materjal kannab sisulist tähendust – pelgalt tehnilisest kriteeriumitest lähtuv conserveerimine võiks selle hävitada. Et seda mõista, muutub ülioluliseks kunstniku vahetu osalemine protsessis, seda tavaliselt küll passiivsel, dialoogi tasandil. Rauli Rajangu on kunstnik, kelle jaoks tööde vorm ja selle säilitamine on oluline. See teeb temaga suhtlemise conserveerimise seiskohal äärmiselt informatiivseks. Käesoleva restaureerimislöö aluseks on väljavõtted töö autoriga tehtud intervjuust, mis on põimitud teoset enesest lähtuva informatsiooniga. Nende omavahelise sünteesi tulemusena on välja töötatud tehniline conserveerimislahendus.

Rauli Rajangu maali tehnika
Rauli Rajangu on kunstnik, kelle jaoks maali unikaalne tehnika mängib olulist rolli. See ei ole üksnes vahend ideede teostamiseks, vaid eesmärk omamette: teose füüsilise ülesehitus ja materjalid kannavad ikonoloogilist tähendust, võrdsustades teose kontseptsiooniga ja saades selle osaks.

Rajangul ei ole akadeemilist kunstiharidust, ta on autodidaktist postmodernist, 1980. aastate kultuskunstnik.⁴⁰⁷ Teda on nimetatud küll postmodernistliku kunstirendi klassikuks⁴⁰⁸, küll „hulluks“ eesti kunstimaastikul⁴⁰⁹, iga juhul on tegemist elava legendiga, kelle maalidel on olnud au kuuluda valitud kunstiklassika hulka Kumu



Intervjuu Rauli Rajanguga
EKMI conserveerimisosakonnas
(21.02.2007)
Interview with Rauli Rajangu
in the conservation
department of AWE
(21.02.2007)



Rauli Rajangu. Kunstnik Rauli Rajangu ja tema abilise saabumise Viljandisse. 1988. EKMI
Rauli Rajangu. The Arrival of the Artist Rauli Rajangu and his Assistants in Viljandi. 1988. AWE

⁴⁰⁵ Järgnev tekst on osa inunud artiklist: H. Hiip, Rajangu ja tema materjalid. – Rauli Rajangu: Luminosa. Koost. A. Porti. Tallinn: s.m., 2009. lk 59–65.

⁴⁰⁷ A. Härm, Rauli Rajangu. Sweet Little N.A.T.O., 2004. www.kunstihoone.ee/sisu.php?mode=pl_kunstihoone_yrituse&id=888&ritus=21&huss&auktioh=KH_Galeri&kaeg=arhiiv&lang=eng&sub=1&page=12 (vaadatud 16.05.2012).

⁴⁰⁸ E. Komissarov, Rauli Rajangu näitus Vaalas peitub hingelõuga. EPL Online 19.09.2001. <http://www.epl.ee/news/kultuur/raul-rajangu-naitus-vaalas-peitub-hingelõuga.d?id=50895841>

(vaadatud 04.06.2012).

⁴⁰⁹ J. Saar, Baitmaade kalahullud Varsawis. – Postimees 17.09.1996.

püskespõsitsioonis („Kunstnik Raul Rajangu ja tema abiliste saabumine Viljandisse“ 1988). Ehkki ta kasutab oma kunstiloomes väga laiald skaalal meediume, fotost-videost-installatsioonist tegevuskunstini, on siinkohal olulisel Rajangu maalid, millega ta „ratsutas otsenat teed eesti kunsti ajalukku“.⁴¹⁰

Tema kolmemõõtmelisi madalreljeefseid objekte saab maalikdeks üksnes tinglikult nimetada, kuid „*formaalset täidavat need maali hingimusi, et oleks lõuend olemas ja objekt selle peal*“⁴¹¹



Intervjuu Raul Rajanguga tema ateljees Pilsitveres (29.06.2012)
Interview with Raul Rajangu in his studio in Pilsitveres (29.06.2012)

Maalide eripäraks on kunstniku annulaadne „firma-tehnoloogia“, mis võimaldab tal luua ülitrealistlike kujundeid, täiuslike esemeid, vähendada reaalsuse laenatud objekte maemaalilistest teatud arv korri ning asetada need kummalistesse kontekstidesse. Rajangu tehnik on saavutanud sellise perfektsuse, et kohati näivad lõuendile olevat pressitud tõe poolt päris asjad, reaalsed esemed; kummaastust tekiab vaid nende nihestatud mõõtkava ja kontekst. „*Mul on üldse hästi oluline see materjali aistitaavus, et ta ei oleks maalitud vaid asi iseenesest*“⁴¹²

Kui Rajangu hakkab kõnelema oma tööde tehnilisest ülesehitusest, lähivad ta silmad vaimustusest põlema, ta võib rääkida tunde, oles justkui Cennino Cennini ajastust välja astunud kunstnik: „*Tööde sisu, see on valgunud sinna ise [...] ma olen nagu üks suur avatud [...] võtan kõik vastu, tööde sisu eest ei pea ma peaaegu kunagi muretsema. Alati olen maadelnud ikka vormi probleemiga [...] selle epoksiidil avastasin 1981. Ma otsisin hästi pingsalt, mind kogu aeg kummitas – peab mingi asi olemas. Ma ei taha õhiga maahida, niimoodi pallasikult. Mul oli tõesti absoluutselt teine nägemus. Ma otsisin hästi pingsalt sellist materjali. Ja siis täiesti juhusikult leidsin selle, millega olin rahul*“⁴¹³



Ülesehituselt on kõik Rajangu madalreljeefsed maalid sarnased – alustaanile toetatud kahekihilisele lõuendile on epoksiidliimi ja täiteaine massiga modelleeritud reljeefsed kujundid. Sellist mahtu kasvatavate modelleerimisega kasutas ta juba osal töödel sarjast „Nõukogude õõ“ (1981–1982), siis küll veel paberkandjal. Rajangu kirjeldab seda ise nii: „*Näiteks autod, tohnumejad, need on juba epoksiidist, aga siis ma veel ei tabanud seda kriidiga segada. Algul oli segu kõige algelise, ma pidin*

sis selle kiire vedela massi ära vormima [...] Ma ei osanud seda kriidiga segada – mitte ei osanud, vaid ei tabanud“⁴¹⁴

Rajangu esimene „firma-tehnoloogiaga“ lõuendalusel epoksiidimaal on „Omblusmasin ja näatrikuus“ (1982). Tegemist on kahekihilise lõuendiga alustaanil, millest pealmine, maali kandev imeõhuke yoodiina meenutatav kangas, on pingutatud alustaanile ja immutatud soovitud toonis kaseiinimassiga. Seeläbi on rukkikiliistri või täkkliselimiga tagaküljele tugeduseks kinnitatud tooriline duubellõuend. Kunstniku sõnul toimus kruvimine järgnevalt: „*Lõuend on mul ka eritehnoloogia, ma ei ole üheski töös kasutanud valmiskruunditud lõuendit, ainult „Lumemees anatoomikurni kohal“, kus lõuendi pind ei pidanudki paljastunna. Seal ma otsin lihtsalt valmiskruunditud lõuendit, ma teadsin, et seal ei hakka lõuendit piin paljastunna. Aga kui ma teadsin, et lõuend jääb ise avatuks, siis mul oli oma tehnoloogia välja töötatud [...]“⁴¹⁵*



Raul Rajangu „Omblusmasin ja näatrikuus“. 1982. Tallinna Kunstihoone
Raul Rajangu „Sewing Machine and a New Year’s Tree“. 1982. Tallinn Art Hall

Kaseiini baasil immutuskruundile annab tooni värviline kriidipulber, millel Rajangu jaoks on eriline tähendus: „*Nendel nõukogudeaegsetel värvikriididel olid tõesti pikantsed toonid, mis mulle õndselt meeldisid. Lapsepõlvest on üks esimene mälestus: sellised värvilised hernekommid lastele, ja need toonid meenutasid natuke neid komme – roheline, roosa, kollane. Sellepärast see nihõrd jastsineeris mind, need nõukogudeaegsed kriidid [...] Siis valisin sellise kriiditooni, millest tahtsin – kollane, valge, roosa, lilla, nagu need esimesed töö oled*“⁴¹⁶

Sellele lõuendil ettevalmistusfaas on kunstniku jaoks juba loomeprotsess: „*Lõuendit ni-õelda värvimine, see ise ongi juba tööseisund. Sellal ajal juba [...] püüan läbi elada üht-teist [...]“⁴¹⁷ Eesmärk ei ole üksnes lõuendil tehniline kruvimine, vaid soovitud lõppesteetika saavutamine: „*Põhitöö ongi sellis, et lõuend ei oleks mitte värvitud, vaid oleks nagu läbi pestud ja värv kumaks läbi; ei lõuend ei oleks kaetud, vaid olekski asi iseenesest – selline värviga lõuend [...] Juba see lõuendit pinna saamine, see, et tal mingi toon oli, juba see oli kruundist tingitud. Selles oli põhimõtteline vaha – ma ei värvunud lõuendit, vaid see oli juba ära kruunditud niimoodi*“⁴¹⁸*

Edasi järgneb kujundi loomine; ülitrealistlike madalreljeefsete objektide modelleerimiseks kasutab Rajangu omaleitutatud epoksiidliimi massi, millesse ta segab vastavas värvitoonis kriidipulbrit: „*Selle seguga saan tseg imiteerida mingit printsiõnnet, kuigi printsiõn kasitan ma tiliharva. Tavoliselt on mul shukeesed väikeesed spaatid või kohati teen nõpuga, aga see on juba nihõrd paindlikkaks muutumud, et*

⁴¹⁰ A. Härn, Raul Rajangu, Sweet little N.A.T.O.

⁴¹¹ Intervjuu R. Rajanguga 21.02.2007. Intervjuuerial H. Hiip ja EKA restaureerimisosaõnoma tudengid. Intervjuu vorm audiovõimale salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht EKMI nõtõdiskunsti fond. Originaal EKMI arhiivis.

⁴¹² Intervjuu R. Rajanguga 21.02.2007.

⁴¹³ Samas.

⁴¹⁴ Samas.

⁴¹⁵ Intervjuu R. Rajanguga 21.02.2007.

⁴¹⁶ Samas.

⁴¹⁷ Samas.

⁴¹⁸ Samas.

ma saan luua isegi sellist muljet, nagu oleks õhivärviga modelleeritud, aga tegelt on sellest samast segust.⁴¹⁹

Madalamad reljeefid on tavaliselt vormitud soovitud värvitoonis seguga tehnikiliselt, kuid mahulisemate objektide puhul võib olla tegemist üsna mitme modelleeriva etapiga. Sama epoksiidipõhist massi on Rajangu kasutanud ka oma mudelmaja „House of Playboy” sisustuse modelleerimiseks.

Erieffektide ja faktuuride saavutamiseks lisab ta vastavaid täiteaineid, näiteks „liiva, siis kui oli vaja mingi maja seinna, hästi täpselt imiteeritud krohvipindade („Saabumine Viljandisse”); vatti, siis kui oli näiteks muru veya tekitada.”⁴²⁰

Kohati on kunstnik kasutanud eriliste pindade matkimiseks ka epoksiini ja kriidi segu spetsiaalselt töötlust, lisades purustatud värvilised kriidid tükkidena liimimassi. Poolkuiva teralise massi lõikamisel või lihvimisel paljastuvad epoksiidi sees olevad värvilised kriiditükiid. „Kui ma tegin „House of Playboy” graniitmaja põhja, siis ma kasutasin sellist meetodit. See on pärasit veel viiluga üle viilitud. Siis loi need kriiditükid sealt välja, mis jätsid sellise



Raul Rajangu. House of Playboy. Mäkerett valmistatud 1995. Kunstniku omand (videostill)
Raul Rajangu. House of Playboy. Model completed in 1995. Artist's s property (video still)

omapärase pinnna, meenutades hästi täpselt seda lihvitud graniiti.”⁴²¹

Vahetevahel on tööde pinnale monteeritud ka valmislemente, näiteks vaipu, kangaid, mis on sageli seotud mingi loo või isikliku tähendusega.

Võimalikult realistliku lõppviimistluse saavutamiseks otsib kunstnik vastavalt konkreetse objekti iseloomule spetsiaalse tehnilise lahenduse. Näiteks „Valgel ööl Kadrioru lossis” tseentralse objekti – Kadrioru lossi kahtelahju – kahtle kätte imiteerimiseks kasutas Rajangu lakiga segatud tušši. „Kui tušši jätta päikese kätte seisnna, läheb ta selliseks hästi mõnusaks, selliseks sültiaks. Siis lisasin sinna ühte lakki ja segasin selle silijha tuššiga laki kokku ja sain sellise hästi-hästi mõnusa asja, mis meenutas täpselt kahli. Ma müüdugei enne ka-



Kadrioru lossi ahi
Stove of the Kadrioru Palace

setasin õuetselt pähi, kuidas saavutada just sellist efekti. Tegelt ma kaalitehnoloogiat ise päris hästi ei tunne, aga ma visuaalsel uurisin väga põhjalikult, kuidas kahel on.”⁴²²

Kujundi loomise abivahendiks on Rajangul enamasti fotod, „näiteks seda ahju tegin ma niimoodi, et palusin ühel fotograafil vanasse Kadrioru muuseumisse minna ja ta pildistas seda kahtelahju minu jaoks.”⁴²³

⁴¹⁹ Samas.
⁴²⁰ Samas.
⁴²¹ Samas.
⁴²² Samas.
⁴²³ Samas.

Konserveerimine

Rajangu ainuomane modelleerimistehnika ei ole sündinud juhustlikult. Kunstnik on selle väija töötamise panustanud aastaid. Samamoodi eelnevad katsetused igal konkreetsel tööl eriefektide saavutamiseks, mille eesmärk on eelkõige visuaalne sarnasus, aga ka materjalide sobivus ja vastupidavus. Enamik Rajangu maale on suuremõtmelised epomassist objektid, mis moodustavad kohati kuni 10 cm paksuse reljeefi. Seetõttu on objektid suhteliselt raskeid, maalid võivad kaaluda kümneid kilosid. Siit tulenevadki tööde tehnilised probleemid: haprapal lõuendil kohati üli- raske massi moodustavad epoksiidreljeefid hakkavad oma raskusega aluses pingeid tekitama ja venitama lõuendit vertikaalsuunas. See on jälgitav mitme Rajangu maali puhul, kuid käsitletaral teosel oli muutu nud dramaatiliseks – massiivne ahi oli vajunud oma raskusega sedavõrd, et moodustas lõuendi alumises osas rippuva paanija moodustise. Maali ilaosas tekkis selle tagajärjel risk lõuendi diagonaalseks rebemiseks, mistõttu hoiti tööd juba aastaid horisontaalasendis.

Teose stabiliseerimiseks oli vaja leida tehniline lahendus, mis taastaks töö eksponeeritavuse, hävitatamata seejuures tema ideelist tervikklikkust. Ja siit saigi alguse ülimalt oluline protsess: töö idee ja tehnilise teostuse vahekorra analüüs, et conserveerimisprotsessis ei läheks kaduma kunstniku algne kavatsus. Konservimistehniliselt tähendas see töö toetanist tagaküljelt, mille puhul esimene loogiline mõte oli lõuendi dubleerimine järgale alusele. Kuid töö autori sõnul: „[...] oli mul just see vastandatud selle esoteerilise lõuendiga, mis oli valge öö siis nagu [...] see piatigi olema hästi esoteeriline, habras sihnke, olemuslikult juba [...] Ma oleks saanud teha töö kindluse mõttes järgale alusele, aga ta pidi olema sihnke tilhndil esoteeriline see lõuend [...]”⁴²⁴ Kunstniku mõtteavaldustest sai teha vaid ühe järelduse: lõuendaluse muutmise järgaks hävitaks selle „esoteerilise” vastanduse massiivse reljeefse objektiga. Veelgi enam, kunstniku nägemuses „peaks krunt olema hästi matt ja tumm, seal ei tohiks absoluutselt ühtse olla õli või sellist täsedat ollust – see kummitas mind algukest saadik.”⁴²⁵ Dubleerimine aga eeldab originaallõuendi immutamist liimainega, mis oleks seadnud ohtu krundipinna „mati tummusele”. Et „Valgel ööl Kadrioru lossis” toimiks ka edaspidi sellisena, nagu kunstnik selle loi, oli välisistatud teose stabiliseerimine järgale alusele ütekanhise teel.

Just autori kommentaarid maali materjali ja idee seotusest andsid aluse töötada väija conserveerimislahenduse, mis säilitas maali algse olemuse: ahjumassivi raskus tuli kanda üle toetusplaadile lokaalsete kinnituste abil, et säilitada sel viisil



Konserveerimisprotsess
Conservation process

⁴²⁴ Samas.
⁴²⁵ Samas.

originaallõuendi „esoteeriline” haprus ning krundipinna „matt tummisuus”. Selleks kinnitati töö tagaküljele epoksiidimassist reljeefse ahju külge võrdselt jaotatuna üheksa kruuvi. Kruvide kinnitamiseks kasutatud liimaineks valiti originaalmaterjalile võimalikult sarnane kahekomponentne epoksiid. Seejärel toestati lõuend tagant kergekaalulise läbipaisva kihiplastiku plaadiga, millesse tehtud augud olid kohakuti tagaküljele kinnitatud kruvidega. Plaat monteeriti lõuendi tagaküljele ja kinnitati mutritega – sellisel viisil sai massiivse epoksiidobjekti raskuse kanda üle originaallõuendit kihiplastikplaadile. Kihiplastikut toestusplaat liimiti omakorda neljast nurgast alusraami külge. Lõuend pingutati uute ääristega alusraamile, mille käigus eemaldati lõuendi alaossa tekkinud venimispaun. Sellisena oli conserveeritud töö omandanud kunstniku algideega kooskõlas oleva klassikalise maali väljanägemise, kus vaba elastse lõuendi kandjaks on alusraam. Üksnes „kahhelahju” raskus ei lasunud enam hapral lõuendil, vaid plastikplaadil ja alusraamil.

Lisaks asjaolule, et sel viisil säilis töö olemus, fäktis see ka conserveerimiseetika tihhe põhjõude: olla reversibilne ehk tagasipööratav. Tärviseb töö tagaküljelt avada mutrid ning tõsta ära plastikplaat koos alusraamiga ning töö on saavutanud restaureerimiseelse olukorra. Läbipaisva kihiplastiku kasutamine lõuendi toetamiseks jätab ühtlasi jälgitavaks teose tagakülje, mis teatud juhul võib osutuda vägagi informatiivseks. Valitud toestusmaterjali kerge kaal ei tõsta märgatavalt juba niigi ühtraske töö massi.

Sellisel moel taastati Rajangu maali „Valgel ööl Kadrioru lossis” füüsiline kehand ja säilitati kunstniku idee. Ja ühtlasi loodi presedent, mida ideelise ja tehnilise lahendusena võib rakendada ka Rajangu teiste sarnaste probleemidega tööde puhul.



Material versus Idea: HOW CAN MATERIAL BE CONSERVED WITHOUT CHANGING THE IDEA OF AN ARTWORK?

Using "On a White Night in Kadriorg Palace"
(1987) by RAUL RAJANGU as an example

"The quality of the material is very important to me,
so that it will in itself be more than just a painted object."
– Raul Rajangu

"Painstakingly precise manual work, the volume of which would be a credit
to every palette artist, is applied to presenting trivial everyday objects in
countless fragmentary connections."
– Johannes Saar

"An autodidact in art, a former grave digger, a classic art trend
postmodernist and cultivator of it dating from the dubious mid-1980s; an
Estonian artist in the limelight at the turn of the 1980s/90s, now residing as
a recluse in a provincial town, concerned with the faculty of memory, building
bridges to the past, pedantically shaping them out of the mixture he invented
himself into perfect bas-reliefs, using in the process plenty of objects that cause
chains of thought and using archetypical symbols. He dazzles the crowd with the
pepper of simulation and salt of ambivalence."
– Kiwa

The preservation and conservation-restoration of artistic heritage is in the case of both traditional and contemporary art based primarily on the nature of art itself, the main objective of which is to tie together the work's content and form, its material and meanings. In the case of traditional art, this is relatively unambiguous: in order for the immaterial aspects of the work to be preserved, we need to preserve its material aspect as authentically as possible because "every physical particle bears the image of the artwork within it"⁴²⁶ according to Cesare Brandi, one of the foremost restoration theoreticians of the 20th century.

The decision to conserve both traditional and contemporary art relies on the analysis of different levels of value, the result of which is compromise, generally speaking. The central categories that the conservator strives to preserve are the historical and aesthetic value of the work of art (in the broader sense its "pictorial legibility") – in that sense, the terms "authenticity", "patina", "historicity", "original" and other such terms acquire meaning. Yet the diversity of meanings of contemporary art compared to earlier art and the lack of "elucidative" historical distance have made all traditional preservable value categories ambivalent.

What does "authentic" mean in the case of contemporary art: is it still the object itself and the material it is made of? Or is it instead its idea, concept or message? Is the material and technical implementation of the work merely what relays its iconographic message or does it have the function of creating an entirely independent semantic field of meaning? Is it possible to dignify history in the case of contemporary art, in other words the "patina" covering the work, or is it trash, instead, which distorts the idea of the work? What should, in fact, be preserved in the case of contemporary art? By preserving the material, is the non-material also preserved as a matter of course?

Every change in the original material of a work of art, whether caused by the natural ageing process or the work of physical conservation, may cause unwanted misinterpretations, if not the destruction of the work's conception. In the case of contemporary art, conservation based on the work's physical parameters alone often leads to an impasse, and in the worst case to the non-intentional distortion of its idea. Just as understanding, interpreting and documenting the different levels of a work, both material and immaterial, have become the key aspects in preserving contemporary art, they also apply in the case of the active conservation of works. The conservator of contemporary art begins his activity with the interpretation of the work's different conceptual layers and only on that basis does he set about dealing with the work's materials. Since the selection of materials and techniques used for creating art can vary endlessly, rejecting traditional methods and involving everything around us, it is necessary to thoroughly consider the technical structure of the work, the composition of materials used, and their iconography before each instance of physical intervention.

Rauli Rajangu's *Valgel ööl Kadrioru lossis* (On a White Night in Kadrioru Palace)

Rauli Rajangu's *Valgel ööl Kadrioru lossis* is an emblematic work, the image of which is firmly entrenched in the history of Estonian art.⁴²⁷ Yet, for years, the art public knew this work only by way of reproductions, since the physical form of the original work not only made it very difficult to exhibit but also to transport it and to remove its bubble wrap packaging. The reasons for this situation lay in its original technique, which, on the one hand, creates the nature of the work and, on the other hand, conceals within itself its potential destruction.

The story of the restoration of *Valgel ööl Kadrioru lossis* vividly exemplifies the situation where the material of the work has meaning related to its content: conservation based solely on technical criteria could destroy it. In order to deal with this paradox, the artist's participation in the process is exceedingly important, though as a rule on the passive level of dialogue. Rauli Rajangu is an artist for whom the form of his works and the preservation of that form are important. This makes communicating with him extremely informative from the standpoint of conservation. Excerpts from an interview conducted with the author of this work form the basis for this account of conservation and are interspersed with information originating from the artwork itself. The technical approach to conserving this work was worked out as the result of a synthesis of these two types of information.

Rauli Rajangu's Painting Technique
Rauli Rajangu is an artist whose unique technique plays an essential role in his paintings. It is not merely a means for implementing his ideas but also an end in itself; the physical composition and materials of the work have iconological meaning, equating with the concept of the work and becoming a part of it.

Rajangu does not have an academic art education. He is a self-taught post-modernist, a cult artist of the 1980s.⁴²⁸ He has at times been hailed as an archetypical post-modern artist,⁴²⁹ and at other times as a "madman" in the arena of Estonian art.⁴³⁰ In any case, he is a living legend whose paintings have the honour of being among the art classics selected for Kumu's permanent exhibition (*Kunstnik Rauli Rajangu ja tema abiliste saabumine Viljandisse* (The Arrival of the



Interview Rauli Rajangu
with Arneljees Piiilveres
(29.06.2012)
Interview with Rauli Rajangu
in his studio in Piiilveres
(29.06.2012)

⁴²⁷ The following text is part of a published article: H. Hiio, "Rajangu ja tema materiaalsed," *Rauli Rajangu Loomisoo*, Compiled by A. Põrti, Tallinn: s.r.o., 2009, pp. 59–65.

⁴²⁸ A. Härm, "Rauli Rajangu. Sweet little N.A.T.O.," 2004, www.kunsthooone.ee/sisu.php?mode=pl_kunsthooone_yritused&ryid=888&rytitus=2&nusksasukoht=KH_Galeri&eng=arhiv&lang=eng&cid=1&page=12 (viewed on 16 May 2012).

⁴²⁹ E. Komissarov, "Rauli Rajangu näitus Vaalae peibutab hiigeltööga," *EPN Online*, 19 September 2001, <http://www.epl.ee/news/kultuur/rauli-rajangu-naitus-vaalae-peibutab-hiigeltööga.d?id=5085841> (viewed on 4 June 2012).

⁴³⁰ J. Saar, "Baltimaade külalised Vaarsavis," *Pastimes*, 17 September 1996.

Artist Raul Rajangu and his Assistants in Viljandi), 1988). Even though he uses media on a very broad scale in his artistic work, from photography, video and installations to performance art, Rajangu's paintings are important because on their strength he "galloped straight into the history of Estonian art".⁴³¹

His three-dimensional bas-relief objects can only conditionally be referred to as paintings, though *it is like a painting per se, formally fulfilling the criteria of a painting – the canvas seems to be there as well as an object on it.*⁴³²

The distinctive feature of these paintings is the artist's unique "trademark technique", which allows him to create extremely realistic images and perfect objects, mathematically reduce real objects a certain number of times, and place them in peculiar contexts. Rajangu's technique has achieved such a level of perfection that, at times, it appears as if real items, actual objects, are compressed onto the canvas. It is only their displaced scale and context that causes astonishment. *The perceptibility of material is very important for me in general so that I don't end up painting just the object itself.*⁴³³

When Rajangu starts talking about how his works are technically constructed, his eyes light up with excitement. He can talk for hours, as if he were an artist who stepped out of the era of Gennino Gennini: *The substance of the works has flowed into them by itself [...] I'm like an opening [...] I receive everything. I have never had to worry about the contents of my work, I have always struggled with the problems of form [...]. I discovered epoxy in 1981. I searched very passionately; I kept thinking that there had to be something. I did not want to make oil paintings in the traditional Pallas style. I had a totally different approach. I searched everywhere for this kind of material. And then I found what satisfied me completely by chance.*⁴³⁴



Raul Rajangu. Nääriõõ, 1981. Maal sarjast „Nõukogude õõ“. Erakogu Rauli Rajangu. New Year's Eve, 1981. Painting from the series "Soviet Night". Private collection

All of Rajangu's bas-relief paintings are similar in terms of structure – images are modelled in relief using epoxy glue and filler on a double-layer canvas supported on a stretcher. He used this kind of modelling mixture to increase the painting's volume as early as in some of the works in his series *Nõukogude õõ* (Soviet Night, 1981–1982), at that time still using a paper surface. Rajangu describes this himself as follows: *For instance, cars, vacuum cleaners, those are already made of epoxy but at the time it hadn't yet dawned on me to mix it with chalk. At first, the mixture was at its most primitive. I had to give shape to that liquid*

*mixture [...] I didn't know that it should be mixed with chalk – not that I didn't know, it simply hadn't dawned on me.*⁴³⁵

Rajangu's first epoxy painting on a canvas base using his "trademark technique" is *Ombulmasin ja näärikuusk* (Sewing Machine and a Christmas Tree, 1982). It is on a double-layer canvas on a stretcher. The top layer of fabric, which resembles a fine bed sheet, holds the painting and is stretched over the base frame and saturated with a casein mixture in the tone desired by the artist. Then, a second canvas of unrefined linen is glued to the back side using rye adhesive paste or starch gum to strengthen it. According to the artist, the undercoating was done as follows: *The canvas was also made using a special technique. I haven't used pre-primed canvases for any of my works, except for Lummees anaotomikumi kohal (Snowman above the Anatomy Theatre) where the canvas surface was not meant to be exposed. But when I knew that the canvas itself would be exposed, I had my own technique worked out [...].*⁴³⁶

Coloured chalk powder, which has special meaning for Rajangu, provides the casein-based saturation primer with a colour tone: *Those Soviet-era coloured chalks really had vivid tones and I liked them an awful lot. One of my first memories from childhood is those coloured pea-shaped candies for kids and those tones kind of resembled those candies – green, pink and yellow. That's why it fascinated me so much, those Soviet era chalks [...]. Then I chose whatever shade of chalk tone I wanted – yellow, white, pink and purple, like the tones of those first artworks.*⁴³⁷

This canvas preparation phase is a part of the artist's creative process: *The colouring of the canvas, so to speak, is already a work in itself. At that time, I [...] tried to experience something [...].⁴³⁸ The aim is not technically to prime the canvas but rather to achieve the desired final aesthetics: The basic idea is that the canvas isn't painted but that it instead is sort of washed through and the colour gleams through; that the canvas isn't covered but it is an object in and of itself – a kind of canvas with colour [...]. This achievement of a specific canvas surface, the fact that it had some kind of tone, was due to the primer. That is where the fundamental difference lies – I didn't paint the canvas; instead, it was already primed like that.*⁴³⁹

The creation of the image is next. Rajangu uses the epoxy mixture that he invented himself and into which he mixes chalk powder of a suitable hue to model extremely realistic bas-relief objects: *I can even initiate a kind of brush stroke using this mixture, even though I use a brush extremely rarely. I usually have these little spatulas or sometimes I use my fingers, but it's all become so flexible that*



Raul Rajangu. Lummees anaotomikumi kohal, 1986. Tallinna Kunstihoone Rauli Rajangu. Snowman above the Anatomy Theatre, 1986. Tallinn Art Hall

⁴³¹ A. Härn, "Raul Rajangu. Sweet little N.A.T.O."

⁴³² Interview with R. Rajangu on 21 February 2007. Interviewees: H. Hiioop and students at the Estonian Academy of Arts, Faculty of Restoration. Form of interview: audiovisual recording (transcribed). Place where the interview was conducted: AME contemporary art storage area. Original in the AME archives.

⁴³³ Interview with R. Rajangu on 21 February 2007.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Interview with R. Rajangu on 21 February 2007.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*



I can even create the impression that it is modelled using oil paints, while it's actually made of that same mixture.⁴⁴⁰

The shallower bas-reliefs are usually formed in a single layer using a mixture of the desired colour tone, while larger-scale objects may involve quite a few stages of modelling. Rajangu has used the same epoxy-based mixture to model the furnishings of his model house, *House of Playboy*.



Raul Rajangu. House of Playboy (epoksidist makett valmünd 1995). Kunstniku omand (videostill)
Raul Rajangu. House of Playboy (epoxy model completed in 1995). Artist's property (video still)

The artist has occasionally also used a specially processed mixture of epoxy glue and chalk

to imitate particular surfaces, adding pieces of crushed coloured chalk to the glue mixture. These pieces of coloured chalk in the epoxy are exposed when the partially dried mixture is cut or sanded. *When I made the base of the House of Playboy granite house, I used this method. It was later filed down. Then those pieces of chalk were exposed. This created a distinct surface that really exactly resembled polished granite.⁴⁴²*

Sometimes ready-made elements are also mounted on the surface of his works, for instance rugs or textiles that are often associated with a particular story or have personal meaning.

The artist seeks a special technical solution according to the nature of the particular object in order to achieve a final finish as possible. For instance, Rajangu used India ink mixed with lacquer to imitate the pattern on the glazed tiles of the glazed tile stoves in Kadriorg Palace – the central object in his work *Valgel ööl Kadrioru lossis*. *If you let India ink stand in the sun, it becomes nice and gelatinous. Then I added a lacquer to it and mixed it with that gelatinous India ink and got something really, really nice that exactly resembled glazing. Of course, I experimented an awful lot before to figure out how to achieve exactly that effect. I'm not actually that familiar with glazing technology, but I studied it visually very thoroughly to see what glazed tiles are like.⁴⁴³*



Raul Rajangu. Valgel ööl Kadrioru lossis. 1987
Detail
Raul Rajangu. On a White Night in Kadriorg Palace. 1987. Detail

Rajangu mostly uses photographs as aids in creating images, for instance, *when I made that stove I asked a photographer to go to the old Kadriorg Museum and he photographed that glazed tile stove for me.⁴⁴⁴*

Conservation

Rajangu's distinctively characteristic modelling technique was not born by chance. The artist has spent years working it out. Similarly, experiments precede every particular work to achieve special effects, the aim of which is mainly visual similarity, but also the suitability and durability of the materials. Most of Rajangu's paintings are large-scale objects, made of an epoxy mixture, which at times form a relief of up to 10 cm thickness. Thus the objects are relatively heavy. His paintings may weigh dozens of kilograms. This is where the technical problems originate: the epoxy reliefs, which sometimes form an extremely heavy mass on fragile canvas, start creating tensions with their weight, stretching the canvas in the vertical direction. This can be observed in several of Rajangu's paintings, and it was dramatic in the case of the work under consideration: the massive stove had sagged under its own weight to such a degree that it formed a hanging pouch on the lower portion of the canvas. As a result, there was a risk of tearing the canvas diagonally in the upper portion of the painting. For this reason, the work was kept in a horizontal position for years.

A technical solution that would restore the ability to exhibit the work without destroying the integrity of its idea had to be found to stabilise the work. This was the beginning of a most important process: the analysis of the relationship between the idea of the work and its technical implementation so that the artist's initial intention would not be lost in the conservation process. In terms of techniques of conservation, this meant bracing the work on its back side. The first logical idea was to double the canvas onto a rigid base. But according to the work's author: *[...] such a contrast was often important for me: that the object itself be well perceived. For example, that stove looks like a real stove and it forms a contrast against the esoteric canvas, which was the white night [...], by its nature it was meant to be very esoteric, delicate [...]. I could have made the work on a rigid base to safeguard it but the canvases had to be exceptionally esoteric [...].⁴⁴⁵ Only one conclusion could be drawn from the artist's sentiments: making the base of the canvas rigid would destroy its "esoteric" contrast with the massive object in relief. Furthermore, in the artist's vision, the primer should be really matte and muted, and there should be absolutely no oil at*



Konserveerimisprotsess
Conservation process

⁴⁴⁰ *Ibid.*
⁴⁴¹ *Ibid.*
⁴⁴² *Ibid.*
⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*
⁴⁴⁵ *Ibid.*

*all or any other such thick substance – that haunted me from the very beginning.*⁴⁴⁶ Doubling up, however, means the saturation of the original canvas with an adhesive substance that would have threatened the “matte muteness” of the primed surface. In order for *Valgel öl Kadriornu lossis* to function the way the artist created it in future as well, the stabilisation of the work by transferring it onto a rigid base was out of the question.

The author’s comments on the connection between the painting’s material and its idea provided the basis for working out a conservation solution that preserved the painting’s original nature: the weight of the massive stove had to be transferred to a support board using local fasteners in order to preserve the “esoteric” fragility of the original canvas and the “matte muteness” of the primed surface. For this purpose, nine bolts distributed equally were fastened to the stove in relief, made of epoxy mixture on the back side of the work. A two-component epoxy as similar as possible to the original material was chosen as the adhesive used for fastening the bolts. Then, the canvas was braced from behind using a lightweight, transparent polycarbonate sheet. The holes made in this polycarbonate sheet were aligned with the bolts fastened to the back of the canvas. The sheet was installed on the back side of the canvas and fastened using nuts. In this way, it was possible to transfer the weight of the massive epoxy object from the original canvas to the polycarbonate sheet. The polycarbonate sheet was then glued to the stretcher at all four corners. The canvas was stretched onto a base frame with new edging, in the course of which the pouch that had occurred due to the sagging on the lower portion of the canvas was eliminated. As a result, the conserved work had acquired the appearance of a classical painting in harmony with the artist’s initial idea, in which the base frame supported the free, elastic canvas. The weight of the “glazed tile stove” no longer hung from the fragile canvas but rather from the polycarbonate sheet and the base frame.



Interview with Raul Rajangu
EKKI konserveerimisosakonnas
(21.02.2007)
Interview with Raul Rajangu
in the conservation
department of AME
(21.02.2007)

In addition to the fact that, in this manner, the nature of the work was preserved, it also fulfilled one of the main requirements of conservation ethics: to be reversible. The nuts need only be unscrewed on the back side of the work and the polycarbonate sheet removed together with the stretcher to return the work to its pre-conservation condition. The use of a transparent polycarbonate sheet to support the canvas also leaves the possibility of observing the back side of the work, which in some cases may prove to be very informative. The light weight of the supporting material that was chosen does not noticeably increase the mass of this already very heavy work.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

In this way, the physical body of Rajangu’s painting *Valgel öl Kadriornu lossis* was conserved and the artist’s idea was preserved. At the same time, a precedent was created that can be applied in the case of Rajangu’s other works with similar problems, as a technical solution that also preserves the idea.



Reprodutseeritav kunst:
KAS JA KES SAAB TEOST TAASLUUA?

JAAAN TOOMIKU
„15. mai 1992 – 1. juuni 1992” (1992) näitel

„Ükski Jaan Toomiku installatsioon ei pea silmas püsivust ja säilivusvõimalusi, need on üksnes satjatena tema anonüümsel tekkonnal ajas ja ruumis.”
– Eha Komissarov

„Kellele messias, kellele provokaator, kellele lihtsalt väga hea – harva jätab Jaan Toomik kedagi üksikõikseks. Vähest jätab ta vaataja lihtsalt üksi iseendaga – ja see on raskesti talutav.”
– Vano Allsalu

„Loodan, et kui piirid ületan, tunnen, et neid pole kunagi olnudki. Mul on selline lootus. Need on kõik näilised, need piirid, mis me iseendale teeme.”
– Jaan Toomik



Jaani Toomik
15. MAI 1992 – 1. JUUNI 1992. 1992
Paber, klaas, ekskrementid

Jaani Toomik
15 MAY 1992 – 1 JUNE 1992. 1992
Paper, glass, excrement

Tegevuskunst, installatiivsed vormid, *performance* jms on säilitamise seisukohalt jägatav kahte kategooriasse – kunstiteosed, mis ongi kontseptuaalsel ühekordsel, kadava ja häviva iseloomuga ning reprodutseeritavad teosed. Põhimõtteliselt on muuseumil võimalik koguda mõlemaid, olenuislik vahe tekib nende säilitamise viisil. Ühekordsete kunstiteoste säilitamine saab tildijuhul olla vaid arhiivis tal-letavar dokumentatsioon. Sellisel juhul pole tegemist enam kunstiteosega, vaid arhiividokumendiga, mille taaskasutusväli erineb kunstiteose omast.

Samas on rida töid, mida muuseum kogubki reprodutseeritavatena. Sisuliselt omandatakse sellisel juhul kunstiteose omanise ja reprodutseerimise õigused – kunstnikuga sõlmitakse vastav leping, mis sisaldab kokkuleppeid, kes ja millistel tingimustel on teose taastlooja. Vahendajaks ja mälu hoitjaks on enamasti ka sel juhul dokumentatsioon, mis sellisel juhul kuulub kunstikogusse – nii nagu muusika elab edasi taasesituste vahendusel, võib ka muuseum selles situatsioonis sattuda interpreedi rolli. Dokumentatsioon on kui libreto, mida iga järgnev interpreet vahendab aja-, koha- ja isiksusetsiifilise tõlgendusena.⁴⁴⁷ „Fondis hoiustatav installatsioon ei ole kunstiteos. Installatsioon saab tegelikult kunstiteoseks alles tema taasinstitseerimise protsessis, mis võib korduvat juhtuda eri muuseumites ja näituseruumides.”⁴⁴⁸ Tegelikult tuntakse ka ajaloolise pärandi puhul ühe säilitamise vormina taastloomist, kordust, olgu siinkohal mainitud vaid ise Shinto tempel Jaapanis. Juba 7. sajandist alates taaspüstitatakse hoone iga kahelkümne aasta järel kollektiivse mälu ning põlvest põlve edastatava teadmise rajal.⁴⁴⁹ Euroopa pärandi- kultuuri jaoks on misugune säilitamisvorm võõras, kuid nüüdiskunsti muutunud iseloomuga kohandudes võib sellest õppida – alati ei ole materiaa see, mis kannab „originaali” tähendust. Marina Pugliese järgi võib säilitamise parameetris saada teose „evolutsioonilisus”, mille aluseks on kunstniku „evolutsiooni potentsiaal”, st muutmis- ja arenguruumi määratlus.⁴⁵⁰

Siiski on ka sellise jaotuse piir ähmane, teatud olukordades muutub algse teose baasilt loodud dokumentatsioon uuets toimivaks kunstiteoseks. Selline pretsedent loodi Eesti Kunstimuseumis esmakordselt 2008.–2009. aasta Veneetsia arhitektuuribinaalil Eestit esindanud tööga „Gaastoru”. Musealiseeritud versiooni kuulub „Gaastoru” ajalehe formaadis kataloog, kaks binaalipubliku reaktisioone peegeldavat videot, mis filmiti Veneetsias toruotstesse paigutatud kaamerate abil, projekti arhitektuurikavandid, lõpptulemus ja ehitusprotsessi kajastavad fotod ning meediaväljavõtted ja autorite kirjavahetus asjassepuutuvate instantsidega.⁴⁵¹ Dokumentatsiooni on kokku pannud teose autorid ise ning just sellisel kujul oli töö ka eksponeeritud Kunnus toimunud näitusel „Asjade seis”, kust muuseum selle

omandas.⁴⁵² Samas on kaasaegsesse dokumenteerimisvõimalustesse peidetud oht, et algselt dokumentatsioonina mõeldud emantsipeerub ajapikku originaalist (mis on tegevuskunsti või *performance*’i akt) ja saab iseseisva kunstiteose funktsiooni.⁴⁵³ Kunstniku autoriseerituna ei kaasne sellega probleemi, kuid isetelekeisena võib see külvata segadust.

Paljude nüüdiskunsti koguvad institutsioonid on valinudki immovaatilise tee ja võtnud endale interpreedi ja taastlooja rolli. See eeldab pikaajalist interaktiivset koostööd kunstnikuga, mille käigus fikseeritakse muuseumi kui interpreedi piirid ja võimalused.⁴⁵⁴ Nii näiteks on võimalik taasestada *performance*’i-tüüpi teoseid mitte üksnes dokumentatsioonina, vaid aktiivse ja publikuga subestura teosena ka ilma autori osaluseta. Näiteks ostis Roterdami Boijmans van Beuningeni muuseum hiljutit Olafur Eliassoni töö „Notion Motion”, mis on 1500 m²-ne efermeerest materjalidest (vesi, valgus, liikumine, puikstruktuurisioon jms) koosnev ruumi- installatsioon. Kõik, mis muuseum omandas, oli nn „autentsuse sertifikaat” kahel A4 paberil. Teos dokumenteeriti deinstalleerimise käigus ja koostöös kunstnikuga pandi paika parameetrid selle reprodutseerimiseks. Teisisõnu: omandati töö kontseptisioon, mitte materjalid.⁴⁵⁵

Veel äärmuslikumaks näiteks on Tino Sehgali kogemuspõhised performatiivsed tööd, mida mitmed suuremad muuseumid (nt Londoni Tate Modern) on oma kogudesse ostnud – Sehgal keelab oma tööd igasuguse dokumentatsiooni (nii kirjaliku, foto kui ka video), ka kirjaliku lepingu sõlmimise. Ostu-müügi akt toimub suuliselt, töö säilitatakse mälu- ja kogemuspõhiselt.⁴⁵⁶ Suchan Kinoshita on aga avaldanud mõtet treenida välja volitatud „ristenad” vastutama tema teoste (taas)installeerimise tunnetuslike tasandite eest.⁴⁵⁷

⁴² A. Käim, e-kin 20.04.2012.

⁴³ M. Pleminger, A. Jarczyk, „Don’t Believe I’m an Amazon.” The Preservation of Video Installations Based on Performance Art. – Inside Installations, lk 61.

⁴⁴ E. Huys, The Artist Is Involved! Documenting Complex Works of Art in Cooperation with the Artist. – Inside Installations, lk 105–117. Artikli autor, Ceati kaasaegse kunsti muuseumi S.M.A.K. peakonservator, kirjeldab kolme nende muuseumikogusse omandatud kunstniku, Arthur Barrro, Suchan Kinoshita ja Jelle Tuerlinckx tegevuskunstipõhise installatsiooni omandamisprotsessi, mille võtmesõnaks on säilitamis- ja reprodutseerimisprotsessi väljatöötamine koostöös kunstnikuga. Kõigi näidete puhul võtab muuseum interpreedi ja taasestaja rolli.

⁴⁵ Installation Art: Who Cares?, 2011. Director Maarten Tromp; interviews Tracy Metz; photography Mick van Dantzig; Roel van t Hoff; sound Leo Franses, Charles Kersten, Willem de Wif; editor Bart van den Broek; music theudlers; producer Michiel Hogendoorn; realisation Paulien t Horn (SBMKG). Filmi kestvus 25 minutit. Filmi saab vaadata: <http://www.vimeo.com/24535819>.

⁴⁶ Installation Art: Who Cares? Film.

⁴⁷ C. Berndes, New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art. – Modern Art: Who Cares?, lk 175.

⁴⁴⁷ W. A. Real, Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art. – Journal of the American Institute for Conservation (AIC) 2001, Vol. 40, No 3, http://cool.conservaion-us.org/jaic/articles/jaic40-03-004_indx.htm (vaadatud 14.04.2012).

⁴⁴⁸ T. Scholte, Introduction. – Inside Installations, lk 11.

⁴⁴⁹ L. Hansar, loeng (03.02.2012).

⁴⁵⁰ M. Pugliese, B. Perriani, Preserving Installation Art: Hypothesis for the Future of a Medium in Evolution. – Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context. Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Toim. E. Hermens, T. Fiske. London: Archetype Publications, 2009, lk 174–175.

⁴⁵¹ M.-K. Soomre, Kriitiline skulptuur „Gaastoru”. – Agent, 18.11.2009, lk 6.



Jaan Toomik

Esti Kunstmuuseum kogusse ei kuulu seni ainsakti täiesti taastoodavat teost, kuigi selline pretsedent oleks kindlasti nüüdiskunsti kogumisega tegeleva institutsiooni piire avada. Intervjuu käigus Jaan Toomikuga arenes intrigeeriv mõtemäng teemal, mis fantaasiana kombib kaasegse kunsti kogumise ja säilitamise piire. Fookuses oli Toomiku (kuri)kuulsain ja kurioosel kombel teo kaasegse kunsti sünonüümiks kujunenud töö „15. mai 1992 – 1. juuni 1992“⁴⁴⁸, eksponeeritud 1992. aastal näitusel „S&K2 – ARTMIX“ Esti Näituste ühes paviljonis.⁴⁴⁹ Installatsiooni tähendusväli on saanud pigem negatiivse allteksti, kuid vaieldamatult on tegemist määrilise tööga, mis „põhjustas Eesti mitteprofessionaalses kunstiaruteludes kauakestava mentaalse plahvatuses, milliga tänapäeval seostatatakse kaasegse kunstniku tegevust tervikuna.“⁴⁶⁰ Oma provokatiivsuses on see ilmselt määrilisen nüüdiskunsti teos üldse, vähemalt mis puudutab laiemat avalikkust – „Purki sittumise“ ja „kaasegse kunsti“ vahele võiks praktiliselt võrdusmärgi tõmmata. Oma hilisema loominguga Eestile enim rahvusvahelist tuntuust toonud nüüdiskunstnik näib paradoksaalsel kombel olevat siinse publiku teadvusesse salvestunud eelkõige „sitapurgi“ kunstnikuna. „Jaan Toomiku kurikaulasest installatsioonist „16. mai – 31. mai 1992“, mis eksponeeris purki fekaalidega, on võrsunud rahvalik katsumoiste keerukama kultuuriteksti ja kunstirahva paikapannemiseks – purkistitumine ja purkistitupa.“⁴⁶¹

„Ma oletan, et paljud neist, kes kaasegset kunsti „sitakunstiks“ kutsuvad, ei oskaks sedagi kaasegse kunsti kohta öelda, kui jaan Toomik talongija) olmevaesust oma sitapurkide installatsioonis poleks näidanud. Paljud inimesed tõukab igasugune argimureid torktiv teema eemale ning nad vajavad kunsti ainult meelerahustuseks, hingelise harmoonia hoidmiseks. Nüüd, tänu jaan Toomikule, on neil vähemal mingsugune ettekujuvus kaasegsest kunstist olemas“⁴⁶². Tegelikult on sellest tööst alles vaid üks pilt, menuükaardid ja kirjeldus Toomiku portfoolios Kaasegse Kunsti Esti Keskuses ning „ajakirjanikud, kes kirjutavad „sitakunstist“, ammendades enda jaoks selle retoorikaga kõik kaasegse kunsti vormid, pole enamasti ei seda tööd ega isegi mitte selle pilti kunagi näinud.“⁴⁶³

⁴⁴⁸ Tööst on käibel erinevaid pealkirja kujusid. Antud töös on lähtunud Raal Arteri valikust, mis tugineb säilinud menuükaardidele kirjutatud kuupäevadest: – Mõhr? Fuul! Oksal! Vaal! Esti Kaasegse kunsti Klasiika Näituse-kataloog. Koost. R. Artel. Tartu: ARTIST KÜKUNU UT, Tartu Kunstmuuseum, 2012, lk 6.

⁴⁴⁹ R. Keldonees, Postmaterjalus kunstis, lk 89.

⁴⁶⁰ Samas, lk 89–90.

⁴⁶¹ A. Malmik, Purgitšias fekaale. – Eesti Ekspress 06.03.2008.

⁴⁶² <http://www.ekspress.ee/news/arvamus/arvamus/purgitšias-fekaale.d?id=27675451> (vaadatud 14.04.2012).

⁴⁶³ A. Kesonofonov, Afterwar ehk Täna kohal aastal tagasi. – Sirp, 30.04.2010.

⁴⁶⁴ http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=10629&afterwar-ehk-taena-kohal-aastal-tagasi&catid=6&Itemid=108&issue=3297 (vaadatud 14.04.2012).

⁴⁶⁵ H. Soans, Tägasi Toomiku juurde. – jaan Toomik. Koost. H. Treier. Esti Kunstmuuseum, Kumu kunstimuuseum, 2007, lk 69.



Jaan Toomik, Tantsija, 1991.

Oli, alumiinium, ruberoid.

EKM

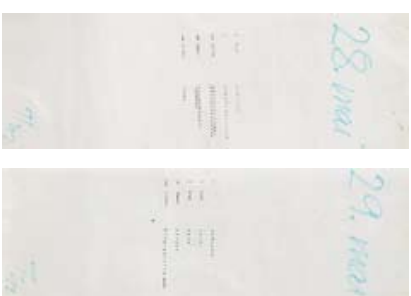
Jaan Toomik, Dancer, 1991.

Oli, alumiinium, ruberoid, AWE

1980. aastate lõpp–1990. aastate algus oli periood, mil Toomik tegeles eksperimentaalse maaliga – sellest ajast pärinevad ka miinend nüüdseks EKM-i nüüdiskunsti kogusse jõudnud ruberoidile jm leitudetalidele maalitud, *arte povera* laadis tööd. Toomik kirjeldab ise seda perioodi: „80. lõpp, 90. algus [...] kogyu eesti kunst tirtas jalgratast leiutada, eksperimenterida. See oli nagu vallapäsemise tuhin, et kõik üritasid niivõrd julgelt ja eksperimentaalselt teha kui vähegi võimalik. [...] Ja siis ma elasin Kõpli liinidel oli mul ateljee ja see keskkond väga tuguvast mõjutata, selline äärmiselt raiige elukeskkond tol ajal, 80. lõpus, 90. alguses oli see võib-olla Eesti kõige julhem kant, kuhu tilhjadesse, nõh tegelekult oli see täna tileratvastatud tol ajal, inimesed tilhd vangisti, nel ei ohnud kuskile minna, siis nad maabusid seal Kõplis, aladõpnata päris lähedalit nägin no lausa mõrvu paati ja kaklusi ja kõike muud. [...] kõik üritasid leida mingit isiklikku mütholoogiat ja märgilisust [...] maksimumini viadud simboolika või no vähemalt minda siis koitis sellised antropoloogilised uuringud isenda sees ja ümber.“⁴⁶⁴

„Just sellest ajast pärinevad Toomiku kuulsad sitapurgid, mis paljudel moodsa kunsti üle hviirajatel ei lähe meeltest. Tegelikult ei tahnud Toomik selle installatsiooniga mitte niivõrd kedagi irriteerida, kuivõrd juhitida tähtlepanu noore kunstniku olmeingimustele. Nimelt puudus tal ateljees üldse käimla ja mida sa suure külmgaga siis itkka teed.“⁴⁶⁵ Tegemist on performatiivse installatsiooniga, kus kunstnikuga päev talletas oma päevamenüü paberile ja selle tulemuse, väljabeited, kimnikaanetatud purkidesse. Fekaalipurgid koos menüüga olidki installeeritud Esti Näituste ühes paviljonis. „Jäbviitudud installatsiooni käsitles Toomik meditatiivseks eksistentseks teemadel, milleks sai tõulke ümbrisevast tegelekustest“⁴⁶⁶ – rublaaja lõpp, argielu Kõpli liinidel, ümbriseva ning iseenda vaesus ja nälg.

Metafoorina kaasegse kunsti kogumise ja säilitamise piiride laiendamisest pakkus Toomik välja visiooni, kuidas Eesti Kunstmuuseumi kui objektivse kunstiarengute talletaja roll võiks olla see kurikuuus teos oma kogusse omandada. „No võtame selle kõige kurioosenna töö see [...]“



Installatsiooni aluseks olevad originaalmenüü Menuus which form the basis for the installation

⁴⁶⁴ Intervjuu I. Toomikuga 29.04.2011. Intervjuueriald H. Hirop, A. Käim ja EKA restaureerimise ja vahade kunstite osakonna uudengul. Intervjuu vormi auditoovsaaine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viinise koht EKM-i nüüdiskunsti fond ja avangardkumisti püstekspositsioon. Originaal EKM-i arhiivis.

⁴⁶⁵ A. Jänse, Eesti kunstnik maalinans. – Eesti Päevaleht, 02.10.1999.

⁴⁶⁶ <http://www.epl.eesti/arvamus/eesi-kunstnik-maalims.d?id=50777365> (vaadatud 14.04.2012).

⁴⁶⁷ E. Kõnnisarov, jaan Toomik. – Esti kunstnikud I, lk 220.

et see siitapuriiga [...] seal on ju juhised olemas – menüü, mida peaks läbi tegema, ära sööma selle koguse toitu nii palju ja siis sinna purki tegema selle. Ja niimoodi saab seda uuesti nagu esitleda, kas või viiekümne aasta pärast. Või te gruppiisitselt teostate seda!^{196f}

Iseseesest ei ole töö kontseptsiooni seisukohalt oluline selle seotus autoriga: „Mul oli see mõte väga anonüümne kontseptuaalne akt, mis mingis mõttes iseloomustas seda aega, mis oli ja teatavat sellist täiesti [...] sellest traditsioonilisest kunstist kaugenemist, samal ajal ma veel lisasin sinna ügusuguseid väikeseid rafineeritud detaili, ma näiteks tegin mingeid joogaharjutusi, mis seedimis soodustasid tol ajal (maer) [...] Et ei kui on vaja, tõesti võtate kätte ja ostate selle kurikulasa töö ära, siis ma liisan väga täpse juhise sinna juurde (maer) [...] Mul on need olemas kõik need käsitsi trükitud menüüid. [...] Sellest saaks väikse dokumentaalfilmi teha, kuidas ma annan talle näiteks, missuguseid joogaharjutusi on vaja teha [...] ja, mis menuett neid toiduaineid oli ja kõik, et noli et sellest saaks täitsa filmida ja [...] terve grupp restorandoreid või muuseumitöötajaid on mingi kahehädalane, kuuetiispäevane periood [...]”^{196g}

Toomik näeb töö omandamises võimalust laiendada muuseumi piire, mis vähemalt teoreetiliselt võiks avardada nüüdiskunsti säilitamise horisont: „Ma tahan nüüd müüa seda tööd, sest [...] paraku see oleks nagu kunstiajalooliselt märksa kaalukam, kui Kunstimuuseum selle ostaks. Ma võin ka kinkida, aga see näitaks teatavat arengusaset illdse meie kunsti situatsioonis. [...] Asi on selles, et kunstnik on alati ideeliselt mõttes sammuke ees institutsioonidest, no mingis osas, vähemalt ideelises osas, ja siis see näitabki muuseumi kui suure preshtižse institutsiooni arengut [...]”^{196g}

Ehkki Eesti Kunstimuuseum seda tööd tõenäoliselt ei omanda, pakub see teoreetilise mõtleva võimaluse kombata muuseumi piire ja mõtestada institutsionaalse funktsiooni. Kas nüüdiskunsti kogurva muuseumi roll on dikteerida kunstile vorm, mis mahutaks etteantud ruumiprogrammi (ruum mitte ainult arhitektuuruses tähenduses) või kohanduda ja laieneda ise lähtuvalt kunstimaastikul toimuvast? Ilmselt on iga individuaalse institutsiooni ülesanne positsioneerida ennast neis piirides ja valda teadlikult endale sobiv mänguruum, milles liikuda.¹⁷⁰



^{196f} Intervjuu J. Toomikuga, 29.04.2011.

^{196g} Samas.

¹⁷⁰ Vahetult enne käesoleva uurimistöõ trükkiminekut avati Tartu Kunstimuuseumi ruumides Rael Arteli kureeritud näitus „Mõh? Puli Öäki Ossai Vauli Eesti kaasage kunstiklassika“ (festiivl. ART IST KUKU NU UT¹⁷⁰ raamnis), mille jaoks rekonstrueeriti jaan Toomiku teos „15. mai 1992 – 1. juuni 1992“. Rekonstruksiooni aluseks oli säilinud originaalmenüü ning vastavad joogaharjutused, teostajaks kunstniku assistent. Precedendina näitab see teose realse taastamise võimalikkust ja kinnitab autori väidet teosusakti anonüümisusest. Vi selle kohta toikem: „Mõh? Puli Öäki Ossai Vauli“, lk 9–23. Näituse järgsel plaanib Tartu Kunstimuuseum omandada teose dokumentatsiooni ja taastamise loa.

Jaani Toomik

15. MAI 1992 – 1. JUUNI 1992
Rekonstruktsioon näitusel „Mõh? Puli Öäki Ossai Vauli“,
Tartu Kunstimuuseum, 2012

15 MAY 1992 – 1 JUNE 1992
Reconstruction at the exhibition
“Mõh? Puli Öäki Ossai Vauli”, Tartu Art Museum, 2012

Reproducible Art:
CAN A WORK OF ART BE RECREATED
AND BY WHOM?

Using "15 May 1992 – 1 June 1992" (1992)
by JAAN TOOMIK as an example

"I hope that when I go beyond limits I feel that they never existed.
That's what I hope for. They are all imaginary, those limits that we set for ourselves."
– Jaan Toomik

"A messiah for some, an instigator for others, simply very good for still
others – Jaan Toomik rarely leaves anybody indifferent. Sometimes he
simply leaves the viewer alone with himself – and that is very hard to bear."
– Vano Allsalu

"Not a single Jaan Toomik installation bears permanence and possibilities
for preservation in mind; they are merely companions on his anonymous
journey through time and space."
– Eha Komissarov

Performance art, forms of installation art, and other similar types of art can be divided into two categories from the standpoint of preservation: works of art that are one-time projects conceptually, that are of an ephemeral and perishable nature, and works that can be reproduced. It is in principle possible for the museum to collect both. An essential difference emerges in the way they are preserved. The preservation of one-time works of art can, as a rule, only be documentation stored in archives. In this case, this is no longer a work of art but rather an archival document and its field of reuse differs from that of a work of art.

There are also a number of works that the museum collects as reproducible works. In essence, the rights to owning and reproducing the work of art are acquired in this case, and a corresponding contract is signed with the artist that includes agreements on who the re-creator of the work will be, and how and under what conditions it is to be done. Documentation is also, for the most part, what transmits the work and preserves its memory in such cases, and such documentation belongs in the art collection. Just as music lives on through repeated performances, the museum can also find itself in the role of the interpreter of the artwork. The documentation is like a libretto that each subsequent interpreter transmits as an interpretation that is specific to its time, place and personality.⁴⁷¹ “The installation deposited in a museum repository is not a work of art. The installation becomes an actual artwork only in the process of its re-installation, which can take place repeatedly in different museums and exhibition spaces.”⁴⁷² Re-creation and repetition is actually known as one form of preservation in the case of historical heritage as well, for example the Ise Shinto temple in Japan. Ever since the 7th century, the building has been rebuilt every twenty years, relying on collective memory and knowledge that is passed down from generation to generation.⁴⁷³ This form of preservation is foreign to Europe’s culture of heritage, yet in adapting to the changed nature of contemporary art, this can be learned from: material is not always what bears the meaning of the “original”. According to Marina Puglise, the “evolutionary nature” of the work can become the parameter of preservation. The basis for this would be the artist’s “potential for evolution”, meaning the definition of the space for change and for development.⁴⁷⁴

However, the boundary defining this space is indistinct. In certain situations, the documentation created on the basis of the original work turns into a new functioning work of art. This kind of precedent was created at the AME for the first time with the work *Gaastoru* (Gas Pipeline), which represented Estonia at the Venice architectural biennial in 2008–2009. The musealised version consists of the *Gaastoru* catalogue in a newspaper format, two videos reflecting the reactions

of the biennial audience that were filmed in Venice using cameras installed in the ends of the pipeline, the architectural plans for the project, photographs showing the final result and the construction process, media excerpts and the correspondence of the authors with the relevant authorities.⁴⁷⁵ The authors of the work put the documentation together themselves and the work was also exhibited in this form at the exhibition *Asjade seis* (The State of Things), held at Kumu, where the museum acquired it.⁴⁷⁶ At the same time, in contemporary possibilities for documentation, there is a danger that what was originally meant as documentation becomes disconnected from the original (which is the act of performance) over the course of time and acquires the function of an independent work of art.⁴⁷⁷ There is no problem with this if it is authorised by the artist, but if it happens spontaneously it can sow confusion.

Many institutions that collect contemporary art have chosen the innovative approach and assumed the role of interpreter and re-creator. This requires long-term interactive cooperation with the artist, in the course of which the limits and opportunities of the museum as the interpreter are set.⁴⁷⁸ So, for example, it is possible to repeat a performance-type work not only as documentation but also as an active work that relates to the public without the participation of the author. For instance, the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam recently purchased Olafur Eliasson’s work *Notion Motion*, which is a 1500 m² spatial installation consisting of ephemeral materials (water, light, motion, a wooden structure and other such aspects). All that the museum actually acquired was a “certificate of authenticity” on two A4 sheets of paper. The work was documented over the course of its de-installation and the parameters for its reproduction were determined in cooperation with the artist. In other words, the conception of the work was acquired, not its materials.⁴⁷⁹

An even more extreme example is the experience-based performance works by Tino Sehgal, which several central museums (for instance, London’s Tate Modern) have purchased for their collections. Sehgal forbids the making of any sort of documentation of his works (written, photographic or video), including the signing of a written contract. The act of purchase and sale takes place orally and the work is preserved on the basis of memory and experience.⁴⁸⁰ Suchan Kimoshita

⁴⁷¹ M.-K. Soomre, “Kriitiline skulptuur *Gaastoru*”, *Aegri*, 18 November 2009, p. 6.

⁴⁷² A. Käin, e-mail 20 April 2012.

⁴⁷³ M. Preeninger and A. Jarczyk, “Don’t Believe I’m an Amazon. The Preservation of Video Installations Based on Performance Art”, *Inside Installations*, p. 61.

⁴⁷⁴ E. Huys, “The Artist Is Involved! Documenting Complex Works of Art in Cooperation with the Artist”, *Inside Installations*, pp. 105–117. The author of this article, the chief conservator of the Ghent Museum of Contemporary Art S.M.A.K., describes the acquisition process of three performance art-based installations by the artists Arthur Barrio, Suchan Kimoshita and Joëlle Tuethnick acquired for their museum collection. The key aspect in these cases is working out the preservation and reproduction process in cooperation with the artists. In the case of all these examples, the museum assumes the role of interpreter and repeat presenter.

⁴⁷⁵ Installation Art: Who Cares?, 2011. Director: Maarten Tromp; interviews: Tracy Metz; photography: Mick van Dantzig and Rod van t’Hoff; sound: Leo Franssen, Charles Kersten and Willem de Wijn; editor: Bart van den Broek; music: theedlers; producer: Michel Hogehoom; realisation: Paulien t’Horn (SBMK). Running time: 25 minutes. The film can be watched at: <http://www.winneo.com/24535819>.

⁴⁸⁰ Installation Art: Who Cares? Film.

⁴⁷¹ W. A. Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art”, *Journal of the American Institute for Conservation* (JAIC) 2001, Vol. 40, No. 3, http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic40-03-004_index.html (viewed on 14 April 2012).

⁴⁷² T. Scholte, “Introduction”, *Inside Installations*, p. 11.

⁴⁷³ L. Hansar, lecture (3 February 2012).

⁴⁷⁴ M. Puglise and B. Ferrani, “Preserving Installation Art: Hypothesis for the Future of a Medium in Evolution”, *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Eds. E. Hermens and T. Fiske. London: Archtype Publications, 2009, pp. 174–175.

has expressed the idea of training authorised “godmothers” to be responsible for the cognitive levels of the (re)installation of his works.⁴⁸¹



Intervju Jaan Toomikuga EKKA nüüdiskunsti Fondis (29.04.2011)
Interview with Jaan Toomik in the contemporary art storage area of AME (29.04.2011)

Jaan Toomik
Thus far, there has been no artwork in the AME collection that is completely reproducible, even though this kind of precedent would definitely broaden the horizons of an institution that collects contemporary art. A fascinating exchange of ideas developed on exactly this theme in the course of an interview with Jaan Toomik, which as a fantasy explores the limits of collecting and preserving contemporary art. The focus was on Toomik’s most (in)famous work, which has curiously become the synonym for Estonian contemporary art,

15. mai 1992 – 1. jauni 1992 (15 May 1992 – 1 June 1992),⁴⁸² exhibited at the *S&K2 – ARTMIX* exhibition held in 1992 at one of the Estonian Exhibition’s pavilions.⁴⁸³ This installation’s semantic field has acquired a rather negative subtext, yet it is unquestionably a remarkable work that “caused a long-lasting mental explosion in Estonia’s non-professional debates on art, with which the overall activity of the contemporary artist is associated nowadays.”⁴⁸⁴ In its provocativeness, it is obviously the most noteworthy work of contemporary art, at least as far as the public at large is concerned: an equal sign could practically be placed between “shitting in a jar” and “contemporary art”. This contemporary artist, who with his later work has brought Estonia the most international recognition, paradoxically appears to be recorded in the domestic public’s consciousness mainly as the “shit jar” artist. “A grass-roots umbrella concept for putting more complex cultural texts and people in the art world in their place has sprouted from Jaan Toomik’s infamous installation *15 May – 1 June 1992*, which exhibited a jar containing faeces – shitting in jars and people who shit in jars.”⁴⁸⁵

“I suppose that many people who call contemporary art ‘shit art’ would not even be able to say that much about contemporary art if Jaan Toomik had not demonstrated the everyday poverty of the ration card era with his installation of jars of shit. Many people are put off by any topic that touches on everyday concerns and they need art only as entertainment to maintain their spiritual harmony. Now,

thanks to Jaan Toomik, they at least have some sort of idea of contemporary art.”⁴⁸⁶ There is actually only one picture of this work that has survived, along with its menu cards and a description of the work in Toomik’s portfolio at the Estonian Centre for Contemporary Art, and “most of the journalists who write about ‘shit art’ and thus exhaust all forms of contemporary art for themselves with this rhetoric have never seen that picture, to say nothing of the work itself.”⁴⁸⁷

The late 1980s and the early 1990s was a period when Toomik made experimental paintings: several works painted on saturated roof felt and other found objects in the *arte povera* style were made during that period and have made their way into the AME collection of contemporary art. Toomik describes that period himself: *The late 1980s and early 1990s [...] the whole of Estonian art was trying to invent the bicycle, to experiment. It was like the flurry of release: everyone tried to make art as daringly and experimentally as possible. [...] Back then I lived in the Kopli Lines and my studio was there. That environment had a very strong influence on me. It was an extremely harsh environment to live in. At that time in the late 1980s and early 1990s it was perhaps the most brutal place in Estonia. It was actually pretty overpopulated at the time. People were released from jail, they had nowhere to go and then they landed there in Kopli. I constantly saw murders and fights and everything else at close range. [...] everybody tried to find some kind of personal mythology and noteworthiness [...] symbolism taken to the extreme. At that time I was fascinated by anthropological studies in and around myself.*⁴⁸⁸

“And that is precisely the time that Toomik’s jars of shit originate from, which many people who ridicule modern art never forget. Toomik did not actually want so much to irritate anybody with that installation as to call attention to the everyday living conditions of a young artist. Namely, his studio had no toilet at all and what else can you do when it’s freezing outside.”⁴⁸⁹ This is a performative installation where the artist recorded his menu for the day on paper every day and stored its result, excrement, in jars with closed lids. The jars of faeces were installed together with their menus in one of the Estonian Exhibition’s pavilions. “Toomik created this installation, which he carried out as a meditation on the topic of existence, for which the impulse came from the surrounding reality”⁴⁹⁰ – the end of the rouble era, everyday life in the Kopli Lines, his own poverty and hunger and the poverty and hunger around him.

Toomik proposed a vision of how the role of the AME as an objective depositor of artistic trends could be to acquire that infamous work for its collection as a

⁴⁸¹ C. Bernades, “New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art,” *Modern Art: Who Cares?*, p. 175.

⁴⁸² Different forms of the title of this work are in circulation. This dissertation uses the version selected by Raal Arvel, which is based on the dates written on the preserved menu cards. – Möht? Füll! Oksal Vaal! Eesti kaasaegse kunsti klassika. *Hüü!? Pilew! Yuki! Onigoshi! Wow! Classics of Estonian Contemporary Art* (Tartu: ART IST KURU NU UT, Tartu Kunstimuseum (Tartu Museum of Art), 2012, p. 6.

⁴⁸³ R. Kelsones, *Psümaentiaistlus kunstis*, p. 89.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 89–90.

⁴⁸⁵ A. Malmik, “Pungitiis fekalde,” *Esti Ekspress*, 6 March 2008.
<http://www.ekspress.ee/news/arvamus/arvamus/pungitiis-fekalde.d?id=27675451> (viewed on 14 April 2012).

⁴⁸⁶ A. Ksenofontov, “Afterwar ehk Tana kolm aastat tagasi,” *Sirp*, 30 April 2010.
http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=10629&Itemid=108&issue=3297 (viewed on 14 April 2012).

⁴⁸⁷ H. Soans, “Tagasi Toomiku juurde,” *Jaan Toomik*, Ed. H. Treier, Eesti Kunstimuseum, Kumu kunstimuseum, 2007, p. 69.

⁴⁸⁸ Interview with I. Toomik on 29 April 2011. Interviewers: H. Hiio, A. Rähn and students at the Estonian Academy of Arts, Faculty of Restoration and Liberal Arts. Form of interview: audiovisual recording (transcribed). Place where the interview was conducted: AME contemporary art storage area and the permanent exhibition of avant garde art. Original in the AME archives.

⁴⁸⁹ A. Jaska, “Eesti kunstimu maailmas,” *Esti Pilevaldi*, 2 October 1999.

⁴⁹⁰ http://www.epl.ee/news/arvamus/estis_kunstimu_maailmas.d?id=50777365 (viewed on 14 April 2012).
⁴⁹¹ E. Komissarov, “Jaan Toomik,” *Esti kunstikud* 1, p. 220.

metaphor of the expansion of the limits of collecting and preserving contemporary art. Consider that most curious work [...] that with the jar of shit [...] the instructions are there already – the menu to go through, the amount of food to eat and then to do that there in the jar. And that's how it could be presented again, even fifty years from now. Or you could do it as a group!⁴⁹¹

The connection of this work with the author is not important in and of itself, from the standpoint of the work's concept: *My idea was a very anonymous conceptual act that in some sense characterised that time and a certain completely [...] a kind of alienation from traditional art. At the same time, I added all sorts of little refined details to it. For instance, I did some sort of yoga exercises to improve digestion at that time (laughter) [...] If necessary, and if you really decide to buy that infamous work, I'll give you very precise instructions for it (laughter) [...] I have all those hand-printed menus. [...] A little documentary film could be made of that, how I, for instance, give you some sort of yoga exercises that need to be done [...] and what food items were on the menu and everything. You really could make a film out of this and [...] a whole group of restorers or museum employees for a two-week, sixteen day period [...].*⁴⁹²

Toomik sees the acquisition of this work as an opportunity to expand the limits of the museum, which at least theoretically could expand the horizons of the preservation of contemporary art: *I want to sell this work now because [...] inevitably it would carry more weight in terms of art history if the AME were to buy it. I could give it to the museum as a gift but that would indicate a certain stage of development in our artistic situation overall. [...] The thing is that the artist is always a step ahead of institutions in the idealist sense, in certain respects, at least in terms of ideas. This shows the museum's development as a large, prestigious institution [...].*⁴⁹³

Even though the AME will probably not acquire this work, as theoretical food for thought it provides the opportunity to explore the museum's limits and to interpret its institutional function: is the role of a museum that collects contemporary art to dictate to art the form that fits into its prescribed spatial programme (space not only in its architectural meaning), or is the role to conform and expand itself according to what is taking place in the art scene? Evidently, the task of each individual institution is to position itself within those limits and, in an informed way, to choose the field of activity in which to operate that suits that institution.⁴⁹⁴



⁴⁹¹ Interview with J. Toomik on 29 April 2011.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ Immediately prior to the publication of this research work, the exhibition *Hah? Phew! Yick! Omigoshi! Wow! Classics of Estonian Contemporary Art* (within the framework of the ART IST KUKU NUT Festival), curated by Rael Arel, opened at the Tartu Museum of Art, Jaan Toomik's work 15 May 1992 – 1 June 1992 was reconstructed for this exhibition. The preserved original menu and the corresponding yoga exercises formed the basis for the reconstruction. The artist's assistant carried out the reconstruction. As a precedent, this shows the possibility of the actual re-creation of a work and confirms the artist's claim concerning the anonymity of the act of reconstruction. See further concerning this: *Hah? Phew! Yick! Omigoshi! Wow!*, pp. 9–23. After the exhibition the Art Museum of Tartu is planning to acquire the documentation and permission of reproduction.

III OSA METOODIKA

Selles osas käsitletakse nüüdiskunsti säilitamise metoodilisi ja strateegilisi põhiluseid, pidades eelkõige silmas Eesti Kunsti- muuseumi situatsiooni ja kollektsiooni. Diskussiooni lähtepunktiks on tihelt poolt rahvusvaheline kogemus, teiselt poolt aga institutsiooni reaalne vajadus ja konkreetsete teoste säilitamisel tekkinud küsimused.

Peatiki esimeses osas on põhjalikumalt lahatud nüüdiskunsti säilitamisprotsessi erinevate etappide kriitilisi kohti: traditsioonilise muuseumimudeli kohandumist nüüdiskunsti kogumis- ja säilitamis- praktikaga ning konservatori eriala ümberhindamist; dokumenteerimist kui kaasaegse kunsti säilimise eeldust ja kunstniku osa selles. Ehneva põhjal on selle osa teises pooles välja pakutud kogude säilitamisalase haldusstrateegia raamjohised Eesti Kunstimuuseumile. Lugenemise lihtsustamiseks on iga laiema teemalõigu juures viide RAKENDUSJUHISE neile osadele, mida on pikemalt lahatud.

PART III METHODOLOGY

This part considers the methodological and strategic principles of preserving contemporary art, taking into consideration primarily the AME's conditions and collections. On the one hand, the reference point for the discussion here is international experience, and on the other hand, the actual needs of the institution and the issues that have arisen in respect of conservation of specific works. The English translation of part III presents the general guidelines of the conservation management strategy for the AME in full detail. It is followed by a summary analysing the critical aspects of the different stages in the preserving process of contemporary art: the conformation of the museum's traditional model to the practices of collection and conservation of contemporary art and the reassessment of the profession of the conservator; documentation as a prerequisite for the conservation of contemporary art and the artist's role in it. For reading facilitation purposes each section of the APPLICATION GUIDELINES provides a reference to a relevant part analysing the topic in more detail.

METHOODIKA

1. Taust

Kaasaegset kunstipärandit koguvad institutsioonid on üle maailma sihnitsi väljalakutsuga tegeleda oma kogude/muusealide pikaajalise säilitamisega. Pajud nüüdiskunsti objektidest on haldamise ja säilitatava ynuise seisukohalt äärmiselt ebapüsivad. Ehkki see valdkond on rahvusvaheliselt kiiresti arenev ning palju kõlapinda leidnud, pole praktilisteks lahendusteks valmiretseptid.

Traditsioonilise kunsti pikaajalisest säilitamisest välja kaevanud hoiakud, erialaeeitika ning -praktika rakendamine on nüüdiskunsti puhul seatud segeli küsimägi alla mitte ainult tehniliste protseduuride, vaid ka kogude säilitamisega seotud spetsialistide rollide ja vastutuse osas. Kaasaegse kunsti konservator ei saa enam tegeleda üksnes teose materjalidega, sageli satub ta interpreedi ja mõtestaja funktsiooni.

Nii nagu traditsioonilise kunsti puhul, põhineb ka kaasaegse kunsti säilitamine eri väärtuste analüüsil ja kompromissil. Siiski teeb kaasaegse kunsti väärtuste paljusus ja ambivalentsus ning ajalise „selgitava” distantssi puudumine otsuse mäksa keerulisemaks ja kompromissi vastuolulisemaks. Säilitamis- ja konservatsioonisotsus saab tugineda ainult iga üksikteose väärtuste ning tähenduste individuaalsele analüüsile, tuginedes üldistele printsiipidele ja metoodikale. Analüüsitava kateooriate alla kuulub teose enese tähendus/sõnum (Kunstmilku idee, materjalid ning tehnikad ja nende omavaheline sõltuvus), teosele omistatud lisaväärtused (kontekstuaalsed seosed, kunstiajalooline interpretatsioon ja positioneerimine, teose (aja)lugu) ning konservatsiooniseetilisest kateooriast (autentsus, originaali väärtus, ajalooline väärtus, konservatsiooniseetilisest tagasipööratavus jms). Siiski peegeldab iga säilitamis- ning konservatsiooniseetilisest ajastu trende, teadmisi, kultuurikonteksti ja konservatori subjektiivsust – paradoksaalselt seda enam, mida vähem on ajalist distantssi hinnata „tegelikke” väärtusi.

Aljäärnevalt on koostatud metoodilised ja strateegilised põhialused nüüdiskunsti säilitamiseks Eesti Kunstimuuseumis, millele tuginedes saab toimuda iga üksikteose individuaalne analüüs seoses uute teoste omandamise, olemasoleva kogu inventeerimise ja igit tüüpi füüsilise conserveeriva tegevusega. Metoodika aluseks on 1999. aastal moodustatud rahvusvahelise erialaspetsialistide võrgustiku (INCCA – International Network for the Conservation of Contemporary Art) välja töötatud mudelid⁴⁹⁵, millele on lisatud kohalikust situatsioonist ja kolleksioonist lähtuvad kogemuspõhised printsihid. Peatiki esimeses osas on esseeilikaal analüüsitud nüüdiskunsti säilitamisprotsessi eri etappide kriitilisi kohti: traditsioonilise muuseumimudeli kohandumist nüüdiskunsti kogumis- ja säilitamispraktikaga ja konservatori professioni ümberhindamist;

dokumenteerimist kui kaasaegse kunsti säilitamise eeldust ning kunstmilku osa selles. Eelneva põhjal on välja pakutud kogude säilitamissalase haldusstrateegia rakendusjuhised Eesti Kunstimuuseumile.

Eesti Kunstimuuseumis väljatöötamisel olev „Kogudepoliitika” alusdokument⁴⁹⁶, mis on muuseumitöös kohustava väärtusega, sätestab muuhulgas ühildalt ka rahvusvahelisest praktikast lähtuvad nüüdiskunsti haldamise põhprintsihid. Siinkohal välja pakutud raamdokumendi roll on toimida kogude poliitika laendava lisana, mida järgides saab Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogumisele luua pikaajalist teadlikku ja terviklikku säilitamist silmas pidavad alused. Seega pole see kohustav dokument, vaid skeem, mida järgides saab arvestada iga individuaalse teose vajadusi ja seisukorda.

⁴⁹⁵ The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art: The Model for Data Registration: The Model for Condition Registration: Guide to good practice: Artists' Interviews: Concept Scenario: Artists' Interviews – www.incca.org. (vaadatud 20.05.2012). Vt. ka The models – Modern Art: Who Cares?, lk 164–191; Metodoloogilised skeemid on välja töötatud projekti „Conservation of Modern Art” (1996–1997) raames, millest 1999. aastal kasvas välja INCCA. Viimasega on peaaegu üks ühine mudel väga paljud kaasaegse kunstiga tegelevad muuseumid ja institutsioonid (ka EKM). Vt pikemalt: H. Hiip, Kaasaegse kunsti conserveerimise teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohti Eesti näitel, lk 48–65.

⁴⁹⁶ Kogudepoliitika alusdokumendi väljatöötamist alustati 2010. aastal. Nüüdiskunsti kogumise ja säilitamise töögrupi liikmed (H. Hiip, A. Rähn, M.-K. Soomre) on tänaseks dokumendi muustandi paika pannud.

2. Konserveaatori muutunud roll

Kunstimuuseumi kui institutsiooni ideoloogia tekkis 18. sajandi, ajal, mil kunsti ühiks oluliseks kvaliteeditriteeriumiks oli teose tehniline vastupidavus ja kestvus.⁴⁹⁷ Selle baasilt kujunenud traditsioonilise muuseumimudei struktuuri on keeruline sobitada nüüdiskunsti loomepraktikate elemenset, dünaamilist ja dematerialiseerunud iseloomu. Muuseumist kui „muunifitseeritud artefaktide mausoleumist“ on palju räägitud⁴⁹⁸, meenutades siinkohal Eha Komissarovi mõtet nüüdiskunsti kontekstis aegunud „igaviku“ paradigmast, mida muuseum säilitajana endiselt üleväl hoiab.⁴⁹⁹

Kui nüüdiskunstiga tegelevate muuseumite väljapoole suunatud kuratoriaal- ne tegevus (näitused, seminarid jms) on paindlikumal kohanenud kaasaegsete loomepraktikatega, otsides uusi omandivorme ja suhestumist kogutavasse⁵⁰⁰, siis muuseumistiteemi sisestruktuuri muutumise on kätkehtud rida vastulohusid: kui ühel poolt kõlab üleskutse konserveerimise kui valdkonna enesereflektsoonile ja erialadoktriinide ümberhindamisele⁵⁰¹, siis teisalt pötkub teooria sageli muuseumi kui institutsiooni harjumuspärase praktikaga.

Traditsiooniliselt koguvad muuseumid füüsilist artefakti, mille „igavikuline“ säilitamine kaasaegsete kõrgtehnoloogiliste meetoditega (kontrollitud mikroklimega fondi- ja ekspositsiooniruumid, spetsiaalsed hoivustamistarvikud, teaduslikud konserveerimislaborid jne) ei ole enam utopia. Mõistetavalt alaneb see ideoloogia ka nüüdiskunstile, mille materialiseerunud vorm on traditsioonilise kunstiga võrreldes oluliselt teisenenud ja allub raskustega klassikalise materiaalsel püüandil lallatava muuseumistiteemi kogumise-säilitamise mehhanismile. Traditsioonilise süsteemi toimimuse tekitab eri tasandil konfliktituatsioon:⁵⁰²

- Institutsioonid, mis hoiavad rangelt kinni konventsionaalselt muuseumi-mehhanismist, satuvad vastuolulü nüüdiskunsti olemusega – tekib konflikt institutsiooni ja looja (või loomingu) vahel, nn **koguja-kogutava konflikt**.
- Institutsiooni sisene konflikt, kus koguja arvestab kunsti muutunud loomusega, kuid säilitaja hoiab kinni ajaloolise pärandi baasilt väljakujunenud eetika- ja praktikanormidest, nn **koguja ja säilitaja konflikt**.
- Konserveerimise kui distsipliini sisemine konflikt, mille taustaks on erialaspetsialisti kohustus, vajadus ja sisemine sund lähtuda väljakujunenud erialadoktriinist, kuid mis kaasaegse kunsti puhul satub vastuolulü teose enesega, nn **erialaspesene konflikt**.

⁴⁹⁷ B. Alshuler, *Collecting the New: A Historical Introduction*. – *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Toim. B. Alshuler, Princeton: Princeton University Press, 2005, lk 1.

⁴⁹⁸ N. T. W. Adorn, „Museumi ja mausoleumi ühendab palju enam kui foneetiline assotsiatsioon. Muuseumid on kui kunstiteoste perekonnanad“ – *Tähteritud: Dominic Paterson, Duchamp under the Hammer: Ikonodasm, Vandalism and Authenticity*. – *Art, Conservation and Authenticities*, lk 186.

⁴⁹⁹ Heryuu E. Komissarova 25.04.2012.

⁵⁰⁰ V. van Saaze, *Acknowledging Differences: a Manifesto of Museum Practices*. – *Inside Installations*, lk 253.

⁵⁰¹ Samas lk 252.

⁵⁰² Kohinatsionilise konfliktituatsiooni kohta vt R. Macedo, *The Artist, The Curator, The Restorer and their Conflicts within the Context of Contemporary Art*. – *Theory and Practice in Conservation: A Tribute to Cesare Brandi*, Proceedings of the International Seminar on Theory and Practice in Conservation, Toim. J. Delgado Rodrigues, J. Manuel Minoso, Lisbon: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2006, lk 436.

2.1. Nüüdiskunsti kogumispoliitika: koguja-kogutava konflikt

Traditsiooniliselt on käsitööoskus ning kunstniku vastutus oma teoste kestvuse eest olnud loomingu üks esmaseid parameetreid. Kunstiloomo on tuginenud väga põhjalikule tehnikale ja materjalide tundmisele, meenutades siinkohal vaid tuntuimad ajaloolisi „kunsti kokaraamatuid“ ehk loomepraktika käsiraamatuid Vitturivusel, Gemmino Cenninil, Vasaril, Karel van Manderil, De Mayerneil.⁵⁰³ Autori vastutus oma teoste säilivuse eest oli sätestatud vastavate guildireeglitega ning nende eiramine oli karistatav.⁵⁰⁴

Nüüdiskunsti on käsitöötraditsiooni hüüjanud, vähemalt teose säilimisgran- tiide perspektiivist, ning pöörduvad pigem kontseptuaalsete ja kontekstuaalsete väärtuste poole. Isegi kunstikaademad on sageli loobunud tehnikapöest, kuna pole enam kunstipraktikate aluseks olevaid tehnilisi parameetreid, mida õpetada. Kontseptiooni väljendamine tehniline amplitua on lõputu ja „on sumpatine, kui kunstniku loominguilist mõtlemist ei saada arvestus, et tema tehtu on juba tehnoloogilise kaalutluse alusel määratud sajandeid kestma.“⁵⁰⁵

Küsimus, kas muuseum peaks oma kogumispoliitikas lähtuma endiselt säilivuse garantitidest ning seeläbi dikteerima kunstile loomepraktikate piirid või ümber mõtestama muuseumi parameetrid, on tekitanud ka konserveatorite kogukonnas vastakaid seisukohti. Võib meenutada juba eespool retereeritud Frederik Leeni provokatiivset mõtteavaldust, et „tuld pole võimalik konserveerida kaun, kui see põleb“, st avalik muuseum ei peaks koguma töid, mille materia- lne iseloom ei võimalda neid säilitada minimaalselt paarsada aastat.⁵⁰⁶ Siiski on muuseumite kogumispoliitika nüüdseks pigem laienemas oma tegevuse pii- re, viidates vaid üksikutele juba mainitud näidetele kogudesse omandatud installa- tiivsetest töödest, mille materiaalne pool on koguja jaoks vaid leping, kui sedegi (Tino Sehgal ja Olafur Eliasson näited, vt lk 188–189). Nüüdiskunstiga tegelevad institutsioonid on sätestanud oma kogumispoliitikas aktsioneeritud praktikana ka teoste ajaliselt lühiteeritud omandamise, kui selle põhjendab teose olulisus ja olemus. Näiteks Kiasma 2009. aasta kogumispoliitika dokumendis on sätestatud, et „kogudesse omandatakse objektipõhiste kunstivaldkondade kõrval ka nüüdis- kunsti ja populaarkultuuri piirialadele kuuluvat kunsti, näiteks ajutise iseloomuga kunsti ja selle dokumentatsioono nagu *performance*’-lindistus, sotsiaalkunsti (ühiskonnakunsti) projekte ja maa- ning keskkonnakunsti teoseid. Kogudesse võib hankida ka teoseid, mida saab säilitada vaid kontseptina ja projektina ning mis tuleb teostada ruumi ja paiga võimalusi silmas pidades vaid lühikest aega

⁵⁰³ M. V. Pollio, *Kümne raamatut ahiektuurist*, 1. saj eKr. (VII raamat on pühendatud visuaalkunsti tehnoloogiale): Cennino d'Andrea Cennini, *Il libro dell' arte*, 15. saj algus; Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1550 (sisaldab liakis kunstnike elulugudele ka traktaati kunstiloome meetoditest); Karel van Mander, *Schilder-boeck*, 1604; Theodore Turquet de Mayerne, *Pictoria sculptoria, et quae subalternaum artium*, 1620.

⁵⁰⁴ D. Bomfort, J. Dunkerton, D. Gordon, A. Roy, *Italian Painting before 1400*, London: National Gallery, 1989, lk 6–7.

⁵⁰⁵ I. Malin, *Andrus Kaserna*. – Eesti noori kunstinaistevred 2. Koost. E. Mägi, Tallinn: Perioodika, 1985, lk 15.

⁵⁰⁶ E. Leen, *Should Museums Collect Ephemeral Art? – Modern art: who cares?*, 1999, lk 376.

kestvate tervikutena.⁵⁰⁷ Teise võimalusena on Kiasmas kehtestatud pikaajalise laenu põhimõte: „Pajude nüüdiskunsti teoste omandamisega on seotud teose eluea küsimus ning võib olla tõenäoline, et teoses on kasutatud kiriresti hävinevaid materiale. Selles mõttes probleemsete teoste puhul võidakse osu asemel kasutada lahendusena pikaajalise laenu põhimõtet, mille puhul kunstnikuga sõlmivasse lepingusse pannakse kirja teose eluea küsimused ning täpsustatakse poolte vastutus ja õigused teose suhtes.”⁵⁰⁸

Muuseumites on loodud ka preseedente, kus „aegunud” teosed arvatakse kunstkogust välja.⁵⁰⁹ Näiteks Londoni Tate'i kogusse 1981. aastast kuulunud Joseph Beuysi töö „Viltükond” (1970) leiti juba mõned aastad peale omandamist olevat sedavõrd kahjustunud, et sellisel kujul ei toimunud see enam kunstitöösena (arvamusega ühines ka kunstniku leisk, 1986. aastal surmud kunstniku autorioiguste kandja⁵¹⁰); restaureerimisprotsessis oleks osutunud pea võimatuks ja erakorraldelt kalliks. Kogust maharvamise protsessis kestis viis aastat ning oli seotud eetiliste, moraalsete, õiguslike ja väärtuslike aspektidega. Arvestades teose kunstiajaloolist ikoonilisust, otsustati see siiski säilitada relikviaria arhiivis (alates 1995. aastast). Et kunstkogust maha kantud ja arhiveeritud teost mitte lõplikult „surmuks” kuulutada, anti luba kunstnik Jana Šerbakile seda (aas)kasutada oma installatsioonides.⁵¹¹

Siiski ei kuulu säilitaja kompetentsi kogumispoliitiliste printsiptide sisuline sätestamine, küll aga ülesanne kohandada institutsiooni kogumispriakitatega ning teadlikult vaadata seda tuleviku perspektiivis. Ühelt poolt on see oluline omandatud teoste sisulise ja tervikliku säilivuse huvides, teisalt omandis olevate teoste haldamisega seotud ressursside prognoosiks.

2.2. Nüüdiskunsti kogumise- ja säilitamisstrateegia:

koguja- säilitaja konflikt

Klassikaline muuseumisüsteem on ühes ehitatud ahelana, mille üksikülilide funktsioneerimine on suhteliselt iseseisev. See lineaarne mudel toimib efektiivselt traditsioonilise kunsti puhul – kuraatori ja konservatori tegevus on selgelt eristatud ning tugineb defineeritavale piirile kunstiteose vaimse ja ainelise tasandi vahel. Eneestmõistetavalt vastutavad kuraatorid esimese poole ja konservatorid teise eest. Konventsionaalses muuseumisüsteemis astub konservator esile alles siis, kui teos vajab mingit tüüpi füüsilist sekkumist, olgu selleks lihtsarnad hooldustööd,

⁵⁰⁷ Nykörtäteen museo. Kiasman hankehankepoliitikan periaatet, 2009. – Kiasma peakuraatori Pirkko Siitari e-kiri Annika Kaimele 02.01.2010.

⁵⁰⁸ Sama.

⁵⁰⁹ Eesist kehtra muuseumisüsteem § 19. Museali muuseumikogust väljaarvamise alused loige (2). sätestab muuseumide mahakandmise korra: muuseumi väljaarvamiseks muuseumikogust käesoleva paragrahri lõike 1 punktis 1 sätestatud alusel peab olema kultuuriministri kirjalik nõusolek. Kultuuriministri on õigus innetada asendatavatest loodusobjektidest koosnevad muuseumilise riimad või liigid, mille väljaarvamiseks muuseumikogust ei ole ministri nõusolekut vaja. – <https://www.riiigiteataja.ee/akt/12912287> (vaadatud 18.05.2012).

⁵¹⁰ Kunstniku isiklikud vs. moraalised autorioigused laienevad tema pärijale Euroopa (sh ka Eesti) seadusandluse kohaselt 70 aastat pärast autori surma. Vt selle kohta lähemalt, lk 222–224.

⁵¹¹ A. Bracker, R. Barker, Relic or Release: Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Death of Contemporary Works of Art. – ICOM Committee for conservation triennial meeting (14th), Vol II, The Hague, 12–16 September 2005, Preprints, London: James & James, 2005, lk 1009–1015.

põhjalikum konserveerimine-restaureerimine, loodusstaudslikud uuringud vms ja tema professionaalne roll on läbi viia kõik protsessid, mis on seotud artefakti füüsilise entiteediga.

Asjaolu, et konservator tegeleb üksnes kunstiteose füüsilise muutumise tagajärgede likvideerimisega, tekitab nüüdiskunsti kontekstis aga rea dilemmasid: ühelt poolt ei tarvitse kunstiteoste komplekne tähendusering olla n-ö „konserveerimise” ajaks enam kättesaadav, teisalt ei pruugi konservator olla võimeline adekvaatselt interpreetima ega mõtestama teose materiaalse ja mittemateriaalse tasandite seoseid.

Traditsioonilise kunsti puhul on materjal lahutamatu seotud tähendusega, olles selle kandja ja vahendaja. Seevastu nüüdiskunsti puhul ei pruugi tähendusel, kontseptsioonil, assotsiatsioonil jms olla ainult ja üksnes seotud teose materiaalseerunud, „autentise” vormiga, vaid need võivad ulatuda füüsilisest objektist märksa kaugemale. Et ennendada kollektiooni kuuluvate teoste füüsilise ja ideelise terviku hajumist, tuleb teose säilitamist käsitleda tulevikku vaatavalt ja kogumispoliitika ühe olulise osana. Teose omandamis- ja muuseumiseerimisprotsessi käigus on vaja luua nägemus teose eri tasandite (ni materiaalseste kui ka mittemateriaalsete) säilimise võimalustest. Vastasel juhul on risk tagantjärele nemida, et muuseumikogud koosnevad kunstiteoste hajusatest fragmentidest, mille vormi ja ideed on hiljem keeruline (kui mitte võimatu) rekonstrueerida. Säilitamistingimuste loomine on ennatava konserveerimise oluline samm. See moodustab osa kogumispoliitikat (mis keskendub küsimusele „mida koguda?”) ja seda võib defineerida kogumise strateegiana (mis keskendub küsimusele „kuidas koguda?”).

Kes siis aga otsustab, mis säilib kaasaegset kunstist pärast meid? kas klassikalisterialapädevust järgival on selleks endisel kuraator või laieneb konservator ka sisulise otsustaja positsioonile? Tõepoolest võttes eelduseks teoste pikaajalise materiaalse säilivuse, saab säilitaja seisukoht kogumispoliitika sisuliseks aluseks – see võiks muuseumi seisukohast isegi aksepteeritav olla. Siiski on kunsti seisukohast adekvaatsem lähtuda kogumispoliitilistes otsustes sisulisel, mitte vormiliselt positsioonilt, ehk siis küsimuse eest **mida** koguda, vastutab endisel kuraator. Sellega paralleelselt on vaja leida formaat, **kuidas** seda teha, kus koguja ja säilitaja rollid muutuvad ambivalentseks: kunsti erese piiride nihkumisega on muutunud hajusaks ka erialase vastutusalad piirid.⁵¹² Üksnes tihed interdistsiplinaarne koostöö, mis kaasab kunstniku ja muuseumi erinevad professionaalid, tagab adekvaatse ja jätkusuutliku kogumise, muuseumiseerimise ning säilitamise strateegia. Potentsiaalse konflikti osapooled, koguja ja säilitaja, lõhuvad erialade ranged piirid.⁵¹³ Koguja tegeleb oleviku kõrval tulevikuuga ning säilitaja tegeleb tuleviku kõrval olevikuga – ehk Eha Komissarovi sõnastatuna: „[...] *ma kujutan ette, et kaasaegse kunsti kuraator ja restaurator on täiesti eri paatides, nad lahuvad täiesti erinevatel esteetikatel [...] . Aga me peame 21. sajandisse*

⁵¹² Nüüdiskunsti kogumise ja säilitamisega seotud eri osapoolde erialapädevuse niike kohta vt Jill Sterrett, Contemporary Museums of Contemporary Art. – Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths, lk 223–228.

⁵¹³ M. Basilo, S. Briggs, R. Griffith, Impermanence and Entropy: collaborative efforts installing contemporary art. – Journal of the American Institute for Conservation, Spring 2008, kd 47, nr 1, lk 4.

*minema ja olema avatud nendele probleemidele, jälgima väga teraselt kõiki neid diskussioone ja et ikkagi kogude hoijad, peavarahoijjad koos restauraatoritega ei noolustaks sellist võimulikkust, mis on väga autoritaarne ja mis täpselt teab MIDA peab tegema. Mille meelitsid mingid DIALOGID?*⁵¹⁴

2.3. Nüüdiskunsti konserveerimine: erialasine konflikt. Konserveerimine kui dissipliin on läbi 20. sajandi liikunud objektiivseumise ja ratsionaliseerumise suunas, erialasteks võtmesõnadeks on saanud teaduslik konserveerimine, materjaliuuringud, tehniline kunstiajalugu; objektiivsete normatiivide tagamiseks on koostatud lugematuid etikakoodekseid, välja töötatud arvukalt dokumenteeringumudeleid ja säilitameteoodilisi juhiseid. Ettekujutatute konserveerimise ja valge kitliga superpetistalst, keda muuseumilabi steriilses ja kontrollitud mikroklimega keskkonnas ümbritsevad kemikaalid, mikrokoobid ja analüütiline instrumentarium. Ehkki viimasel kümnendil on ka ajaloolise pärandi konserveerimises seatud „objektiivsus“ kui eeldus kahtluse alla ning „teaduslikku konserveerimist“ peetud liigseks materjalifetisismiks⁵¹⁵, on küsimus pigem selle saavutamise võimatuses kui eesmärgis eneses. Professionaalse tegevuse lähtepunktiks on erialaetika, mis sätestab maksimaalse respekti unikaalse artefakti suhtes ja tugined väljakujuunenud väärtuskategooriatele, nagu kunstiteose autentsus, ajalooline väärtus (mis väljendub paatina), konserveerimisõde tagasi pööratavus (ehk reversiibilisus) jne.⁵¹⁶

Nüüdiskunst on aga ümber liikunud kogu kehtriva süsteemi ja muutunud küsitavaks kõik harjumuspärased kategooriad.⁵¹⁷ Veelgi enam, püüed objektiivsuse suunas satub vastuolul kunsti muutunud olemusega ja ilmsete kategooriate kõrval rõhutatakse üha enam tunnetusliku (subjektiivse) teadmise ja mittekombatava väärtuste rolli.⁵¹⁸

Muutunud kunstipraktikate tulemusel on konserveerimine kui valdkond summutud ümber mõtestama oma erialastandardid.⁵¹⁹ Viimasel kümnendil on sellised arengud ka selgelt täheldatavad: 1997. aastal toimunud teedrajaval konverentsil „Modern Art: Who Cares?“ analüüsiti veel valdavalt seda, kuidas ja kas kohandada olemasolevaid väärtuskategooriaid kaasaegsele kunstile. Sageli peetis diskussioon nendinõuga, et tegemist on kohati konfliktsete situatsioonidega. Dekaad hiljem lähtuvad teoste konserveerimisalased diskussioonid ja praktikad üha harvem ajaloolise pärandi väärtuskriteeriumitest, lähtepunktiks on saanud teos ise.

⁵¹⁴ Intervjuu E. Komissaroviga 25.04.2012.

⁵¹⁵ S. Muñoz Vihás, *Contemporary Theory of Conservation*. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2005. Vi näiteks lk 82–87.

⁵¹⁶ C. Weyer, *Restoration Theory Applied to Installation Art*. – *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* 2006, vih 2, lk 40–48.

⁵¹⁷ Ajaloolise pärandi väärtuskategooriate ja printsiipide sobimatust kaasaegse kunstipraktikaga on käsitlenud väga paljudes nüüdiskunsti säilitamisega tegelevas publikatsioonides; sh olen ka ise mõnda neist teinudast puudendam artiklites. Konserveerimisõde pööratavuse (ehk reversiibilisuse) kohta nüüdiskunstis vt H. Hiip, *Kaasaegse kunsti aeg ja ruum. Väärtuste ambivalentsus ja analüüs nüüdiskunsti säilitamisel* Mart Viijuse ja Kari Rajamägi tööde näitel, lk 91–114; paatina tähendus kaasaegses kunstis: H. Hiip, *The Possibility of Patina in Contemporary Art or, Does the “New Art” Have a Right to Get Old?*, lk 153–166.

⁵¹⁸ Y. Hummelten, T. Scholte, *Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls? – Modern Art, New Museums*, lk 208.

⁵¹⁹ V. van Saaze, *Acknowledging Differences: a Manifesto of Museum Practices. – Inside Installations*, lk 252.

2010. aastal toimunud konverentsil „Contemporary Art: Who Cares?“ jäi läbivalt kõlama „dinaamilise konserveerimise/säilitamise“ idee, mis lähtub kaasaegse kunsti parameetrist, mitte traditsioonilisest konserveerimisest. Kunstiteose säilitamine ei tähenda enam vaid „historiseerimist“ ja „musealiseerimist“ kitsalt aeg-ruumi külmutamise tähenduses, sageli defineeritakse teose meedium „evoluutsioonilised“ ehk ajas ja ruumis muutuva ning arenevana.⁵²⁰ Seda on nimetatud isegi paradigma nihkeks konserveerimises.⁵²¹ Muutumisilustrerib juba varem mainitud näide Marchel Broodthaersi tühiadest munakoortest komponeeritud triptühoni „Objekt“ konserveerimisest. Kui 1990. aastate teisel poolel oli konserveerimisteoreetik ja -praktik Hiltrud Schinzeil jaoks dilemma pigem kunstniku, omaniku ja säilitaja seisukohtade vastandumises, mille puhul sai otsustavaks autentsus materjali väärtustav professionaalse etika (ehk originaalse munakoored parandati ülima hoolikusega)⁵²², siis S.M.A.K. -i konserveator Frederika Huys on selle 21. sajandil defineerinud pigem „meediumi-spetsiifiliseks“ kunstiteoseks (vt lk 116), st konserveerimise eesmärk on „elus hoida“ originaalse materiale kandja **spetsiifilisus**, mitte tegelik originaalmaterjal (ehk purunenud originaalid asendatakse kõige lähedasema vormiga munakoortega).⁵²³ Mõned tööd on tehtud mittekestvatest materjalidest. Sellisel puhul on sageli õigem neid mitte parandada, vaid asendada...⁵²⁴ See pealtmähk lihtne näide iseloomustab olemuslikku muutust erialases mõlemises viimase kümnendi jooksul, kus kaasaegse kunsti konserveator ei lähtu enam traditsioonilise kunsti baasil väljakujuunenud erialaetikast, vaid lähtepunktiks saab kunstiteos oma heterogeenses ja ambivalentes olemuses.

Ka nüüdiskunsti konserveatori professionaalne igapäevatöö on paljus muutunud võrreldes ajaloolise pärandi säilitajaga: passiivset „hooldajat ja korrastajat“ on saanud interpreet või isegi kaasautor ja konserveerimist nähakse üha enam produktiivse ja tootmisega tegevusena.⁵²⁵ Konserveerimine pole enam muuseumi suletud uste taga toimuv staatiline protsess, sellest on saanud diskussioonile avatud dinaamiline diskursus⁵²⁶, eriala liigub üha enam tunnetuslike väärtuste ja tunnetuspõhiste lahenduste poole; erialavõimkuse kriteeriumiks on empaatavõime, loominguuline mõeldmine. Säilitaja on sageli kunsti tulevikule „folkija“ rollis; konserveatori elukute on inter- ja proaktiivne suhestumine looja ja loominguga⁵²⁷, muutudes kohati erinevate osapoolte koordinaatoriks.⁵²⁸ Peamisteks töövahenditeks pole enam mikrokoobid, skal-

⁵²⁰ M. Pugliese, B. Ferrami, *Preserving Installation Art*, lk 174–182.

⁵²¹ Esmist korraldava nüüdiskunsti konserveerimise eriala radikaalse muutumise kirjeldamiseks mõistet „paradigma nihke“ on Ippolito 2001. aastal Salomon R. Guggenheimi Muuseumis New Yorgis toimunud konverentsil „Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media“ vt I. Ippolito, *Introduction to Variable Media Project*. – http://www.variablemedia.net/en/preserving/html/var_pre_ippolito.html. Viidatud: T. Fiske, *White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference*, lk 239.

⁵²² H. Schinzeil, *Searching for the Cloned Egg*, lk 53–63.

⁵²³ T. Fiske, *Authenticities and the Contemporary Artwork*, lk 34–35.

⁵²⁴ E. Huys, *The Artist Is Involved*, lk 108–109. Sellises artiklis ei räägi Huys kill Broodthaersi tööst, kuid samaaegselt lähenemist on ta väljendanud suulises vestluses (2010).

⁵²⁵ V. van Saaze, *Acknowledging Differences: a Manifesto of Museum Practices. – Inside Installations*, lk 252.

⁵²⁶ Y. Hummelten, D. Sillit, *Practice*, lk 10.

⁵²⁷ Y. Hummelten, T. Scholte, *Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls? – Modern Art, New Museums*, lk 208.

⁵²⁸ G. Wharton, H. Molotch, *The Challenge of Installation Art*, lk 219.

pellid ja makro-pintsid, vaid videokamerad, diktofonid, mikrofonid, arvutid ja andmebaasid.

Otused nüüdiskunsti konservatori erialasele käitumismustrile erinevad sedavõrd ajaloolise pärandi säilitajast, et eeldus klassikalise kunsti konservatori subestumisest kaasaja loompraktikatega ei toimi. Juba olemuslikult on sellesse kodeeritud konflikt – nii eri osapoolle (kunstnik-koguja-säilitaja) kui sihtsusesine. Seetõttu eeldab nüüdiskunstiga tegeleva institutsiooni kaasajastumine ka vastava säilitusala spetsialisti kaasamist, kelle hariduslikuks ja kogemuslikuks taustaks on kaasaja kunstipraktikad.

Vi Selle kohta RAKENDUSJUHISED:

- A. Kogude haldus
- A.1. Kogu haldava spetsialiseerunud nüüdiskunsti konservatori vajadus ja roll
- A.2. Kogumistrateegia
- A.3. Musealiseerimise protsess
- B. Konserveerimismetoodika
- B.1. Analüütiline protsess konserveerimiskonseptsiooni loomisel

3. Dokumenteerimine kui kaasaegse kunsti säilitamise võti

3.1. Dokumenteerimise funktsioon

Dokumenteerimine on kaasaegse teadusliku konserveerimise lahutamatu osa, mis käib kaasas iga professionaalse säilitustegevusega. Dokumenteerimise all mõeldakse ühel poole kriitilis-analüütilist faktide ja informatsiooni kogumist, analüüsimist, süstematiseerimist ning kättesaadavaks tegemist. Teiselt poolt sisaldab see kirjeldav-fikseerivat pooli, mille käigus pannakse kirja läbiiviitud tööprotsesside metoodika. Esmakordselt mainiti dokumenteerimist kui erilise tegevusega kaasnevat osa 1933. aastal koostatud Ateena Hartas⁵²⁹; conserveerimiseitika teedrajav alusdokument Venetsia Harta 1964. aastal sätestas juba dokumenteerimise kui kohustusliku erialaerialise ja -praktilise tegevuse: §16 „Konserveerimis-restaureerimis-, samuti arheoloogiliste töödega peab alati kaas-nema põhjalik dokumentatsioon analüütiliste aruannete näol, mis on illustreeritud jooniste ja fotodega. Dokumentatsioon peab hõlmama läbiiviidavate tööde kõiki faase, mistahes osade, samuti tööde käigus avastatud tehniliste ning formaalsete elementide eemaldamist, kindlustamist, paigutamist vastavatele kohtadele või täiendamist.”⁵³⁰

Dokumentatsiooni eesmärk on saavutada pärandi võimalikult objektiivne materjalitehnilise informatsiooni edasandmine tuleviku. Objektiivsuse garantiks ja lahkreivate tõlgendusvõimaluste välistamiseks on töötatud välja üheselt mõistetavat terminoloogiat, vorme ning andmetihkute ja -käitlemise süsteeme. Välisnaks kirja pandud informatsiooni subjektiivsus, on dokumentatsiooni kohustuslikeks osadeks pildiline ja graafiline informatsioon.

Lähtudes ajaloolise pärandi dokumenteerimise metoodikast jõuti kaasaegse kunsti säilitamis- ja conserveerimistegevuses peagi tõdemuseni, et relevantse informatsiooni mahutamine sellisesse kvantitatiivsesse dokumentatsioonimudelisse pole piisav. Dokumenteerimise kui idee laiendamine oli päevakorras juba 1960. aastatel⁵³¹, mil mõisteti, et tehnilise andmestiku keskne süsteem ei ammenda nüüdiskunsti vajadusi, mis eeldab märksa kompleksemat lähenemist. Ühel poolel jõuti arusaamani, et loomematerjalide pluralism teeb võimaluks fikseerida-analüüsida-dokumenteeriaid kõiki objektidega seotud tehnilisi parameetreid, teisalt aga tekkis märksa olemuslikum dilemma: pole mõtet analüüsida tehnilistest kriteeriumitest lähtuvalt materjalide koostist enne, kui on mõtestatud nende kontseptuaalne roll kunstiteose kontekstis. Tekkis vajadus leida uusi, kvalitatiivseid metoodikaid ning ümber hinnata dokumenteeriva tegevuse formaat, roll ja eesmärk.

1997. aastal toimunud teedrajaval nüüdiskunsti säilitamisesaasel konverentsil „Modern Art: Who Cares?” nenditi, et „kaasaegse kunsti conserveerimine on võimalik üksnes juhul, kui on olemas informatsioon ni kunstniku kasutatud materjalide ja tehnikate kui ka kunstniku poolt nendele omistatud tähenduste

⁵²⁹ http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/research_resources/charters/charter04.html (vaadatud 24.04.2012).

⁵³⁰ https://www.international.comos.org/charters/venice_e.pdf (vaadatud 24.04.2012).

⁵³¹ G. Heydenreich, Documentation of Change – Change of Documentation, lk 159.

kohta. **Seetõttu saab olemuslikuks küsimus dokumenteerimisest.**⁵³² Kümne pilootprojekti näjal analüüsi tüüdiskunsti säilitamise peamisi kitsaskohti, millest ühe keskseks defineeriti relevantse informatsiooni puudus kunstiteoste kohta. Projekti raames pandi alus kaasaegse kunsti metoodika ja strateegia väljatöötamiseks nn otsustusmudeliga. Et kaasaegse kunsti iseloom on sedavõrd pluralistlik, nenditi, et pole võimalik luua etteantud infoühikute põhisi dokumentatsioonistruktuuri, nii nagu seda tuntakse ajalooliste muuseumide puhul. Võimalik on anda vaid üldine skemaatiline trajektoor, mille näjal analüüsitakse ja dokumenteeritakse iga üksikteose vastavalt tema olemusele. Dokumentatsioon peab sisaldama kolme tüüpi informatsiooni:

1. teose loomematerjalid ja -tehnikad, nende koostis, käitumine jne;
2. teose tähendused ja kontseptsioonid;
3. **teose materjalide (ja materjali muutmise) ning kontseptsiooni seotus.**⁵³³

Et kindlustada tüüdiskunsti interpretatsioon tulevikus, pole piisav dokumenteerida üksnes nende füüsilisi ja funktsionaalseid parameetreid, vaid ka kontekstuaalseid, tähenduslikke, protsessuaalseid, publikuga suhtuvaid ja teisi mittekombatavaid aspekte.⁵³⁴ Ainnult kasutatud materjalide ja tähendusastandite põhjaliku mõistmise näjal saab luua teose materiaalseid ja immateriaalseid tasandeid arvestava säilitamise/konserveerimise kontseptsiooni. See tähendab, et koos teosega tuleb luua ja arhiveerida nn **säilitamisdokumentatsioon**, mis koondab maksimaalselt (või optimaalselt) informatsiooni teose materjalide, tähenduse ja nende omavahelise seotuse kohta.⁵³⁵ Tüüdiskunsti puhul ei säilitata enam niivõrd mateeriaal kui mülu. Aga kuidas säilitada mülu dokumentatsiooni abil?⁵³⁶ Dokumentatsiooni rolli kaasaegse kunsti puhul illustreerib see, et installatsiooni osad ilma installiierimisjuhiseita on tähenduseta, üksikelementidel puudub sageli iseseisev kunstiline ja ajalooline väärtus – siinkohal rasub meenutada äärmusliku näitena Alvin Lucieri tööd EKMI kogust (vt lk 98–99). Ka kõik varem analüüsitud näited EKMI kogust illustreerivad laiapõhjalise dokumentatsiooni rolli kaasaegse kunsti puhul. Mart Viljuse teos „TM” oleks ilma kontseptuaalseid, kontekstuaalseid ja tehnilisi detaile fikseerimata vaid kasitais tühje pakendeid. Raoul Kurvitza orgaanilistest materjalidest teosed ilma kunstnikupoolse kommentaaria puudeneksid prahiks; Raul Rajangu teose konserviimine ilma töö tähenduslike tasandeid analüüsivata viiks töö algidee kadumiseni; Erki Kasemetsa tööde protsessuaalne tasand on dekaadi jooksul juba hajunud; mälestus Kaarel Kurismaa kinetiiliste objektide mittekombatavatest elementidest on säilinud vaid mäletajate peas.

Lisaks muuseumi koostatud dokumentatsioonidele on protsessi kaasatud ka Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakonna tudengid, kes on loonud kursusetööde raames ühe objekti või meediami säilitusdokumentatsiooni.⁵³⁷

Dokumentatsiooni tüüp, formaat ja sisu lähtuvad konkreetse teose tõlgendamisest ja on loodud eesmärgiga koguda pisavalt informatsiooni, et säilitada teos adekvaatselt tulevatele põlvetele, samuti seda eksponeerida. (Re)installeerida ja vajadusel viia läbi konserviimis-restaureerimistöid. Dokumentatsiooni formaat varieerub lähtuvalt teose iseloomust ning võib sisaldada erinevaid salvestusmeetmeid, alates klassikalisest kirjalikust ja fotograafilisest/grafiilisest dokumentatsioonist ja lõpetades kõikvõimalike audiovisuaalsete salvestustega, kunstniku intervjuude tallamisega, 3D-virtuaalmudelile või laserkaneringutega.

Ajaloolise pärandi dokumenteerimise eesmärk on kvantitatiivse ja täppis-teadusliku metoodikaga saavutada maksimaalne objektiivsus. Vaidelamatult on ka kaasaegse kunsti säilitamise juures faktipõhisel tehnilisel andmestikul oluline roll. Lähtuvalt aga tüüdiskunsti muutuvalt iseloomust, on rõhuasetus kvalitatiiivsetel strateegiatel ja meetodidel, nagu kunstnike või nende assistentide intervjuerimine, kunstniku tööprotsessi jälgimine ning selle audiovisuaalne salvestamine (nn osalusvaatus) ning tunnetuslike ja mittekombatavate aspektide talletamine.⁵³⁸ Nende aspektide kogumine ja arhiveerimine eeldab proaktiivset dokumenteerimist, mis ideaalis toimub objekti muuseumiseerimisprotsessi käigus.⁵³⁹ Nagu kvalitatiiivsele uuringule omane, on selline dokumentatsioon alati aga subjektiivne ja lähtub konkreetse teose nõuetest ning paratamatult ka selle eest vastutava konservaatori nägemusest.

1. Mis on olemuslik erinevus võrreldes traditsioonilise dokumentatsiooniga? Dokumenteeritava informatsiooni **tüüp**, erinevalt ajaloolisest kunstist ei ole tüüdiskunsti puhul füüsiline objekt enam representatsiooni ja idee ainus vahendaja, mistõttu teose mõtestamiseks ning sellest lähtuvas säilitamises ja/või konserviimisotsuste tegemiseks ei piisa vaid kvantitatiivsetest ja objektiivsetest materjalitehnilisest informatsioonist. Relevantse säilitamise aluseks saab olla teose tehnilist andmestiku ja füüsilist objekti mõtestav tähenduslik informatsioon.
2. Dokumenteeritava informatsiooni kogumise **aeg**: erinevalt ajaloolisest kunstist on tüüdiskunsti puhul enamasti võimalik saada informatsioon otselikult ehk autorilt ja algteosest. Seetõttu on oluline dokumenteerida maksimaalne informatsioon koostöös kunstnikuga ja lähtuvalt algobjektist. Ideaalis viiakse see läbi võimalikult töö valmimise järgselt või selle omandamisprotsessi käigus.⁵⁴⁰

⁵³² A. Ballestrem, *Modern Art: Who Cares?* – *Techné* 1999, nr 8, lk 5.

⁵³³ Vt www.inca.org (vaadatud 16.05.2012). Olen sellest põhilikult kirjutanud oma magistritöös – vt H. Hiip, *Kaasaegse kunsti konserviimise teoreetilisi ja metoodilisi lähtekohti*, Eesti näidid, lk 49–64.

⁵³⁴ G. Heydenreich, *Documentation of Change. – Change of Documentation*, lk 158–159.

⁵³⁵ Interpretatsiooni ja dokumentatsiooni kesksel rollil kaasaegse kunsti säilitamisel on rahvusvahelises praktikas rõhutatud kindralt, vt nt <http://www.inca.org/resources/38-documentation> (vaadatud 14. 04.2012).

⁵³⁶ S. Lake, *etickamme konventsiõnal „Contemporary Art: Who Cares?”*, 2010. <http://www.inca.org/cawc-programme/day-1/652-susan-lake> (vaadatud 18.05.2012).

⁵³⁷ N. H. Volber, Tommy & Laurentiusse „Home I”, 2011.

⁵³⁸ Y. Hummelten, T. Schöle, *Capturing the Ephemeral and Unfinished. Archiving and documentation as conservation strategies of transient (as transiient) contemporary art*. – *Techné*, nr 24, 2006, lk 6.

⁵³⁹ H. Hummelten, T. Schöle, *Sharing knowledge for the conservation of contemporary art: Changing roles in a museum without walls?*, lk 208.

⁵⁴⁰ P. Gottschaller, *Recent Trends and Developments in the Conservation of Contemporary Art*, lk 353.

3.2. Dokumentatsioon kui ainus teose säilitamise viis

Lisaks objektikunstile, mille puhul teos on dokumentatsiooni infoallikaks, on üha enam hakatud kollektioneerima nüüdskunsti töid, millel füüsiline vorm kui selline puudub. Enamasti on tegemist tegevuse- või elektroonilise meedia põhise installatsioonidega, mis on oma olemuselt pigem sündmused kui objektid.⁵⁴¹ Teos eksisteerib vaid lühiajalisel, pärast seda see deinstalleeritakse ja mingil teisel ajahetkel, teises kohas ja kontekstis taasinstateeritakse. Kui muuseum omandab kollektiooni sellise teose, saab ainukeseks materiaalseks kandjaks dokumentatsioon. Siinjuures on oluline defineerida, kas dokumentatsioon on teose taastoomise alus, uus kunstiteos⁵⁴² või arhiividokument (vt selle kohta rohkesti lk 188–192).⁵⁴³ Vastavalt sellele leitakse dokumentatsioonile format, mahi ja sisu. Ideaalis toimub see tihedas koostöös autoriga. Siiski muutuvad arhiividokumendi ja dokumentatsioonina säilitatava kunstiteose piirid sageli ähmaseks ning ainaks kriteeriumiks saab olla dokumentatsiooni autoriseeritus – dokumentatsioon on käsitletav kunstiteosena, kui seda on loonud ja aktepteerinud kunstnik, vastasel juhul on tegemist pigem arhiivimaterjaliga.⁵⁴⁴

Ükskõik milline on dokumentatsiooni algne funktsioon, peab institutsioon selle teadlikult säilitama just sellises funktsioonis, et vältida piiride hajumist ja arhiividokumentatsioonia mõeldu astumist kunstiteose rolli ja saama selle surroogaadiks.⁵⁴⁵

3.3. Keerlik dokumenteerimine: informatsiooni struktureerimine, haldus ja arhiveerimine

Kaasaegses infoühiskonnas on dokumenteeritava informatsiooni ulatus ning tehnilistest võimalustest tulenev formaatide hulk äärmiselt lai. Samavõrra kui musealiseeritud objektide eneste haldamise ja säilitamisega, tegelevad mäluasutused üha kasvava informatsiooni hulga ja formaadi jätkusuutlike arhiveerimismeetodide väljatöötamisega. See on informatsiooni kogumise kõrval sama oluline koht kogutud materjalide haldamisel.⁵⁴⁶

Nüüdiskunsti vajadustele vastava kvalitatiivse dokumentatsiooni mahi ja vormi variatsioonid on ajaloolise päramdi omast veelgi mitmekesisemad, mistõttu muutub erkoradselt oluliseks **andmete süstematiseerimine, arhiveerimine ja säilitamine** – isiklike lauaarvuute kõvaketastele paisatud kaootilised andmefailid on institutsionaalse jätkusuutlikkuse seisukohalt kaotatud informatsioon ning säilitamiseks ebakindl alus.

⁵⁴¹ W. A. Real, "Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art."

⁵⁴² EKKi kogusse kuuluv teos "Gaasitoru" on näide sellisest omandvormist, kus kunstnikud on ise dokumentatsiooni loonud uue teose.

⁵⁴³ A. Durand, "To re-instate: An alternative for the conservation of ephemeral arts? – Restauro, Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, Januar / Februar 2010, nr 1. München: Gallwey, 2010, lk 49. Samas lk 51.

⁵⁴⁴ Ehkki teatud puhudel on ka see aksepteeritav, näitaks mõnede Joseph Beuysi elemensete ja hävinud tööde puhul on neist tehtud fotod (mitte autori enese fotod) saanud teose tähenduse. – W. A. Real, "Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art."

⁵⁴⁶ E. Labianc, R. Eppich, "Documenting Our Past for the Future: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_3/feature.html (vaadatud 24.04.2012).

Teiseks oluliseks märksõnaks andmehalduses on erialase **informatsiooni jagamine**, mille peamiseks väärtuseks on koostöö eri spetsialistide ja institutsioonide vahel ning sellest tulenev ressursside jagamine. Näiteks ühe autori loomingu või sarnaste loomematerjalide säilitamine erinevates kogudes võimaldab ühise info põhjal probleeme lahendada.

3.3.1. Rahvusvahelised informatsiooni arhiveerimise süsteemid

Infovahetuse platvormina formuleeriti 1999. aastal rahvusvaheline internetipõhine erialavõrgustik INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), mis töötab kabel tasandil:

1. avalik tasand, kuhu koondub erialaspetsialistide tegevust kajastav informatsioon (projektid, konverentsid, publikatsioonid, kirjandus jms);
2. INCCA liikmesinstitutsioonidele mõeldud piiratud ligipääsuiga tasand, mis on üles ehitatud nn kunstnike arhiivina (Artists' Archives). Siia koondatakse autoripõhiselt erinevat säilitamisalast andmestikku, mis ulatub kunstnike intervjuudest ja conserveerimisaruannetest installeerimismanuaalide jm seotud teabeni. Andmebaas on ingliskeelne: iga sisestatud infoühik eeldab ingliskeelset annotatsiooni ja märksõnade kataloogi, mille põhjal töötab otsingumootor. Autoritõlguste piirangute tõttu pole originaaldokumentatsiooni andmebaasi sisestamine kohustuslik, informatsiooni vahetus toimub annotatsiooni ja sisestaja kontaktandmete kaudu. Kui ühes institutsioonis on näiteks läbi viidud kunstniku analoogilise teose conserveerimine ja sisestatud aruandluse viide, siis huvitatud liikmesorganisatsiooni esindaja saab otsekontaktis pöörduda juba vastava omanikorganisaatsiooni poole. Samas on võimalik üles laadida ka originaaldokumentatsioone sõltumata nende formaadist (sh videofaile jms), millest moodustub n-ö virtuaalne kunstnike arhiiv.⁵⁴⁷

Ka Eesti Kunstnimeühend on INCCA liige ning osalisel on olemasolevad dokumentatsioonid sisestatud süsteemi.

Temapõhiste rahvusvaheliste digitaalarchiivide kõrval on hakatud looma ka ühe kunstniku loomingut koondavaid arhiive. Näiteks 2005. aastal loodi INCCA algatusel Marina Abramoviči nn digitaalne *dossier*⁵⁴⁸, mis koondab laulatustlikku digitaalset ja virtuaalset materjali Abramoviči loomingu kohta. *Dossier* on üles ehitatud kunstniku intervjuu põhisel, mille näjal kontekstualiseeritakse tööde esitlemise ja säilitamise printsiibid. Intervjuu on lingitud teoste virtuaalse galeriaga, mis visuaalseerivad 3D-ruumis teoste esitluse.

Need on vaid mõned näited suurematest rahvusvahelistest algatustest, mis tegelevad dokumentatsiooniformaatide väljatöötamise ja veebipõhise informatsiooni süstematiseerimisega, talletamise ja jagamisega. Sellised süsteemid nõuavad vaieldamatult palju tööjõu- ja raharessursse, mis väiksemates institutsioonides pole

⁵⁴⁷ <http://www.inccamembers.org/OCMT/> (vaadatud 18.05.2012).

⁵⁴⁸ <http://www.incca.org/projects/65-projects-archiv/211-digital-dossier-for-marina-abramovic-> (vaadatud 18.05.2012).

sageli kättesaadavad. Kuigi EKM on INCCA liikmesorganisatsioon ning kaasatud rahvusvahelistesse projektidesse, on selle kasutegur pigem kaadne kui otsene. Arvestades EKMI nüüdiskunsti kogu lokaalset iseloomu, on kollektiooni dokumenteerimine mõtestatud pigem institutionaalsel kui rahvusvahelisel tasandil.

3.3.2. Eesti Kunstimuuseumi informatsiooni arhiveerimise süsteem

2008–2009. aastal koostati Eesti Kunstimuuseumis Euroopa Liidu struktuurifondide toetatud projekti „Eesti Kunstimuuseumi restaureerimisvaldkonna digitaalsete tövabendite ja -keskkonna kasutuselevõtt ning arendamine“ raames konserveerimisega kaasneva informatsiooni digitaalne arhiveerimissüsteem, kuhu koonduvad kõik säilitusdokumentatsiooniga seotud materjalid.⁵⁴⁹ Süsteem koondab teoste kaupa digitaalse dokumentaalmaterjali, sõltumata selle formaadist (kirjalik informatsioon, pildi- ja videofailid jne) ning seob metaandmestiku konkreetsel teose põhiformatsiooniga. Nii on võimalik luua igale muuseumikollektsiooni kuuluvale tööle n-ö „teose eluoo kaart“, kuhu koonduvad kõik objektiga seotud infotühikud ning säilib objekt ajalugu. Kogu materjal talletub muuseumi serverisse.

EKMI nüüdiskunsti kogu on hakatud etapiliselt ja kunstnikupõhiselt inventeerima, mille käigus luuakse olemasolevate teoste adekvaatses säilitamiseks vajalik metaandmestik, sh ka kunstnike intervjuud, teoste ajalugu (sh ka eksponeerimisaialugu), installeerimise ja taaseksponeerimise juhised jne. Teabe puudulikkuse ja kaotsiminekü vältimiseks koostatakse uutest muuseumikoguse osetavatest töödest juba omandamisprotsessi käigus laiapõhjaline dokumentatsioon. Andmed talletatakse digitaalarhiivi süsteemi.

3.4. Säätlik dokumenteerimine: informatsiooni optimeerimine

Kui kaasaegne infotehnoloogia tekitab ühel pool võimaluse laiendada dokumentatsiooni mõistet, siis teisalt sisaldavad needsamad võimalused üledokumenteerimise riski. Rohutades dokumenteerimise olulisust konserveerimis- ja säilitustegevuse juures, tuleb tihedalt silmas pidades nii andmemahu kui ka ressursside optimeerimist. Infotehnoloogilise ohu on uppuva informatsiooni paljususse, mis lõpptulenusena nullib selle väärtuse, kuna hiljem on keeruline eristada olulist ebaolulisest. Seetõttu on vajalik ratsionaliseerida dokumentatsiooni kvaliteet ja kvantiteet ning kriitiliselt kaaluda dokumenteerimistegevusse paigutatavaid aia- ja raharessursse. Kaasaegne tehnoloogia võimaldab kasutada väga spetsiifilisi meetodeid laserkamereerimisest ja virtuaalsetest 3D-mudelitest kuni geodeetiliste mõõdistamisest jms-ni,⁵⁵⁰ kuid sageli tasub *high-tech*-lahenduste kõrval arendada *low-tech*- ja *low-cost*-instrumentaariumi.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ <http://digikogu.ekm.ee/admin> (vaadatud 18.05.2012). Andmebaasi infotehnoloogilise süsteemi töötas välja

Wieseman Interactive koostöös Eesti Kunstimuuseumi erialaspetsialistidega (projekti sisuline juht oli sinkritajaja).

⁵⁵⁰ Vi selle kohta näiteks: M. Grün, Coordinates and Plans: Geodetic Measurements of Room Installations. Methods and Experience Gained at the Pinakothek der Moderne, Munich. – Inside Installations, lk 185–194.

⁵⁵¹ E. Labianc, Eppich, Documenting Our Past for the Future.

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_3/feature.html (vaadatud 24.04.2012).

Tuleviku perspektiive silmas pidades on enamasti säästlikum luua dokumentatsioon koostöös kunstnikuga ajal, mil töö omandatakse, kui üritada seda teha näiteks kakskümme aastat hiljem.⁵⁵²

- Vt Selle kohta RAKENDUUSJUHISEID:
- A. Kogude haldus
 - A.4. Dokumenteerimine
 - B. Konserveerimismetoodika
 - B.3. Konserveerimisprotsessi dokumenteerimine
 - C. Informatsiooni haldus

⁵⁵² G. Heydenreich, Documentation of Change – Change of Documentation, lk 158–159.

4. Kommunikatsioon teose autoriga
 Nüüdiskunsti säilitamis- ja konserveerimisteemalised vestlused erialast väljaspool seisvate inimestega algavad sageli üllatunud küsimusega: miks te sellega tegelete, töö autor on ju elus? Kas ta ise pole oma teoste parim restauraator?

Tõepoolest, nüüdiskunsti teose eksistentis on kolm eristuvat faasi, mis määravad säilitamise alused:

1. Teose loomisest (muuseumi)kogusse jõudmiseni. Seni kui teos kuulub autorile, on autori l vabadus ja vastutus kaituda sellega oma äranägemise järgi, teose säilitamise ja säilitamise aspekti on kunstniku enda otsustada.

2. Elava autori teose kuulumine (muuseumi)kogusse. Kui teos omanda-takse muuseumikogusse, omistatakse sellele uued lisaväärtused, sh eeldus mingil moel säilida. Vajaline vastutus säilitamise eest liigub omandamispro-tsessiga küll uude omanikule, kuid moraalselt jääb autor tööga seotuks. Ühelt poolt on see autoritõiguse seadusega sätestatud isiklik õigus, mis osaliselt laieneb teatud perioodiks ka kunstniku pärijatele⁵⁵³, teisalt on see aga täiesti seadustamata vaba tahe anda muuseumile maksimaalne informatsioon teose parima säilitamise tagamiseks. See ei ole niivõrd autori kohustus, kui-võrd muuseumi vastutus leida koos töö autoriga eeldus teose materiaalse, kontekstuaalse ja kontseptuaalse terviklikkuse säilitamiseks.⁵⁵⁴

3. Autori surm (või muu põhjus, millega kaob autori otsene side teosega). Selles faasis, mil kunstnikult teavet saada ei ole enam võimalik, saab teose säilitamine uued alused. Ehkki osa autori isiklike õigusi laieneb teatud ajaperioodiks tema pärijatele, muutub teose tunnetuslik väärtushinnangu te skaala. Teos nihkub suure sammu traditsioonilise pärandi säilitamis- ja konserveerimiskategoariate suunas, ajaloolise väärtuse kohandamine teosele saab uue perspektiivi. Samas muutub teose säilitamise aluseks oleva sisulise teabe hankimine märksa keerulisemaks, kui mitte võimatuks.

Kaasaegse kunsti säilitamise teeb võrreldes ajaloolise pärandiga eriliseks just teine faas – autor on elus ja teab töö eri aspektidest enam kui ükski ajalooline või tehniline uurting seda võimaldab.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Autoritõiguse seaduse kohaselt säilib seotus teose isiklike õigustega püritatud osas ka 70-aastat autori surmajärgsel tema pärijatel. Vi selle kohta pikemalt ptk 4.2, lk 222–224.

⁵⁵⁴ Elava kunstniku autoriteeritud on ka restauereerimisteggevuses võimalik minna märksa kaugemale ning osade või terviku asendamise on aksepteeritav ilma, et töö saaks tingimata koopia või repliigi staatuse – vi selle kohta näiteks E. Nagy, S. Berger, K. Parker, V. Schuster, J. Miller, J. Girard, C. Mancusi-Ungaro, *Treatment of Glass Oldenburg's Ice Bag –Scale C, an interdisciplinary approach.* – ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Preprints, DVD International Council of Museums (ICOM), 2011 või Daria Keyam, *Pop revisited: the collage and assemblage work of Tom Wesselmann.* – Modern Art, New Museums, 2004, lk 156–159. Olen sellest ka ise kirjutanud: H. Hiip, *The Possibility of Paloma in Contemporary Art Or: Does the New Art Have a Right to Get Old?*

⁵⁵⁵ Mõni autor seab isegi „kaasaegse kunsti“ definitsiooni piiriks teosed, mille autor on elus – vi näiteks P. Gottschaller, *Recent Trends and Developments in the Conservation of Contemporary Art*, lk 352.

4.1. Kunstniku roll konserveerimises

Nüüdiskunsti säilitamise ja konserveerimise distsipliini senise kogemuse põh-jal on väja kujunenud reegel, et teose autor oma muuseumikogusse kuuluvat loomingut ise aktiivselt ei restaureeri.⁵⁵⁶ Viidates konserveerimisettevõttek Cesar Brandi restaureerimisfilosoofiale, hakkab kunstiteos pärast loomeakti lõppemist eksisteerima kunstnikust iseseisvalt. Restaureerimine saab toimuda vaid käesoleval hetkel sisaldades eneses nii teose mineviku kui oleviku tasandeid, sh ka kunst-niku loomeprotsessi kui lõpetatud akti.⁵⁵⁷ Ehkki Brandi traditsioonilise pärandi säilitamisest lähtuva filosoofia ütekandmine kaasaja kunstile on meelevaldne, saab siiski ideelisi paralleele tõmmata. Kunstniku distantseerumine oma varasemast loomingust ning ajaloo ja kunstimaailma omistatud lisaväärtuste tajumise tavaliselt ei toimi. Kriitilised kogemused nüüdiskunsti restaureerimise lähiajaloost on seda ka praktilis näidanud (vt Barnett Newmani näidet lk 22–23).

Ühelt poolt on selle põhjuseks autori võimetus tajuda oma tööd ajalises perspektiivis ja respektseerida neid väärtusi, mida on teosele omistatud teised. Selle suhtumise kujuks näiteks on Kaarel Kurismaa tegevus, kes oma teose „Püügimus“ enne näitust uues koloriidis üle värvis (vt lk 97–98).

Teisalt ei saa omanik-institutsioon eeldada kunstniku huvi ja võimalust jääda pärast teose üleandmist seotuks töö taasinstateerimise, parandamise ja restaureerimisega. Näiteks Mart Viljus ütleb otsesõnu, et kaotab huvi teose vastu juba siis, kui on selle välja mõelnud (vt lk 148–149).

Küll aga on äärmiselt oluline kunstniku osalus säilitamisprotsessis informa-tiivsel tasandil ning võimalusel ei restaureerita ühegi elava kunstniku teost ilma autori koostööst. Enamasti on tööde praktiliseks teostajaks siiski konservator, kui vastupidist ei põhjenda mõjuvad asjaolud. Ja isegi juhul, kui kunstnik peaks astuma restaureatori rolli, peab protsess olema teostatud muuseumispetsialistide koostööst ja teostatud muuseumireeglite kohaselt. Erialaetilise printsiibina peaks arvamuste lahknemise korral autori nägemuse kasitlema ühena paljudest kaalutlevatest faktoritest, mille põhjal loob tervikpildi konservator.⁵⁵⁸ Carol Mancusi-Ungaro järgi on kunstiteos ka ajalooline objekt. Seda kunstnik alati ei mõista. Seetõttu võib restaureator kunstniku nõuannet mitte arvestada (näiteks kui kunstnik soovib mitte-ee-naldatavat meetodit, nagu ülemalmine vmi), juhul kui see selgelt ignoreerib kunstiteose ajaloolist väärtust.⁵⁵⁹

Isikliku kogemuse põhjal julgem siiski väita, et teose autor teeb muuseumi seisukohalt ebasobivaid otsuseid teadmatuses, diskussioon ja põhjendused viivad enamasti konsensusliku seisukohani.

⁵⁵⁶ Olen seda teemat pikemalt lähnanud magistritöös – vi H. Hiip, *Kaasaegse kunsti konserveerimise teoreetilisi ja meetoodilisi lähteaspekte* Eesti näitel, lk 33–37.

⁵⁵⁷ J. Jokilehto, *Ahtlektuuri konserveerimise ajalugu*. Tallinn: Eesti Kunstiaakadeemia, 2010, lk 291–301.

⁵⁵⁸ W. A. Real, *Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art*. http://cool.conservations-us.org/jaic/articles/jaic90-03-004_jindk.html (vaadatud 14.04.2012).

⁵⁵⁹ C. Mancusi-Ungaro, *Original Intent: the Artists' Voice.* – Modern Art: Who Cares?, 1999, lk 392.

omandioiguse vahekorra: „**Omaniku nõusolekul võib autor parandada, täendada või muul viisil ümber töötada oma kujutava kunsti teost, arhitektuuri, tarbekunsti, disaini- jms teost.**” Ehk siis, kõik § 12 järgi autorile kuuluvad isiklikud õigused rakenduvad siiski omaniku nõusolekul.

Nii nagu suuremas osas Euroopas, latenevad autori isiklikud õigused teatud mahu ka tema pärijatele 70 aastat pärast autori surma, mille sätestab § 36, lg 2: „Autoriõiguse ja autoriõigusega kaasnevate õiguste seadusjärgsele pärijale lähevad vastava õiguse kehtivuse tähtsaks üle varalised õigused ning käesoleva seaduse § 12 lg 1 punktides 4-6 ning § 66 punktis 4 nimetatud isiklikud õigused, kui viimase tahte avaldusega ei ole ette nähtud teisiti.

§ 12 lg 1 p 4-6 sätestavad õiguse teose lisadele (vt eespool), õiguse autori au ja väärtikuse kaitsele (ehk võimalus vaidlustada mis tahes moonutusi ja teisi ebatäpseid teoses endas) [...] ning õiguse teose avalikustamisele: § 66 p 4 õiguse esitaja au ja väärtikuse kaitsele oma esituse suhtes.

Seega ei lähe pärijale üle ei teose puutumata ega täendamise õigus.

Autoriõiguse seadus on väga mitmeti tõlgendatav ja lähtub alati konkreetse juhtumi analüüsist.⁵⁷⁶ Euroopa seaduste kohaselt ei kohusta ükski seadus konserveerimisel konsulleerima autoriga⁵⁷⁷, see on eelkõige moraalse kohustus.⁵⁷⁸ Eesti autoriõiguse kehtivas seaduses on autoril (aga mitte pärijal!) siiski õigus teose puutumatasele ning ni autoril kui ka pärijal „õigus teose lisadele” (12 lg 1.4). Seetõttu on muuseumi seisukohalt nii juriidilisest kui ka eetilise aspektist soovitatav iga teose (taas)esitlust⁵⁷⁹ ja conserveerimist puudutav tegevus kooskõlastada teose autori ja tema pärijatega.

4.3. Informatsioon töö autorilt – intervjuueerimise metoodika

Kui traditsioonilise kunsti uurimises on ainsaks primaarseks infoallikaks teos ise oma materjalide, tehnikate ja pilikeeltega ning ülejäänud interpreetivar informatsioon pärineb sekundärselt allikatest, siis nüüdiskunsti puhul on lisaks teosele primaarseks andmeallikaks autor või teised teose loomeprotsessiga otseselt kokku puutunud inimesed.⁵⁸⁰ See asjaolu seab nüüdiskunsti säilitamisele erinevad alused võrreldes traditsioonilise püüduga, mida mõisteti juba kaasaegse kunsti kui dissipliini varases faasis. Nüüdseks on kunstnike informatsiooni talletamine saanud kaasaja püandit koguvate muuseumite töö igapäevaseks osaks ning konservatori erialahariduse juurde kuulub suhtlus- ja intervjuueerimismetoodikate õpe. „Ma arvan, et elava autori ja tema töid omava muuseumi kommunikatsioon on vajalik. Sellest

⁵⁷⁶ Samas.

⁵⁷⁷ A. Beunen, *Moral Rights in Modern Art: an International Survey – Modern Art: Who Cares?*, lk 227.

⁵⁷⁸ Samas, lk 232.

⁵⁷⁹ EKMI ja Kunstniku vahel sõlmitud „Teose müügi- ja autorilõpung” sätestab küll 5.1.1. õiguse teost muuseumis ja muudes kohades vabalt eksponeerida, sh eksponeerida teost ise või teiste isikute kaudu või vahetuse teel välismaal, samuti televisiooni või muude meediakanalite kaudu”, kuid kui tegemist on keerulisel (ruumi)installatsioonidega, on taastatulis soovitud alati teatud muudatusi ja komiteisi sobitamisega, mille puhul võib tekkida vastuolu autoriõigusega.

⁵⁸⁰ E. Huys, A. De Buck, *Research on Artists’ Participation*, http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=659&act=artist_intern (vaadatud 16.05.2012)

peab saama kestev dialoog. Ma arvan, et see on elukestev protsess.” arwab Marina Abramović säilitamiselasteest kunstnikuintervjuudest.⁵⁸¹

Rahvusvahelises plaanis on intervjuueerimise metoodikaga tegelenud eelkõige INCCA initsiatiivil: juba 1999.–2002. aastatel töötas eksperigrupp välja põhjalikud juhised kunstnikelt informatsiooni kogumise metoodika ning intervjuude läbiviimise strateegia kohta.⁵⁸² Järgneva kümneni jooksul on teemasse palju panustatud nii intervjuueerimise tehnikate kui ka intervjuude kogumise plaanis ning töötatud välja tsentraliseeritud andmebase informatsiooni talletamiseks (vt lk 217). Esimene kokkuvõtlik publikatsioon ilmus 2012. aastal nime all „The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice.”⁵⁸³ Väljandades on koostanud põhjalikud metoodilised juhised kunstnikuintervjuude läbiviimiseks ja järelanalüüsiks.

Säilitamiselasteest kunstnikuintervjuud on oma olemuselt uurimuslikud ning nende eesmärk ja sihtgrupp on enamasti piiritletud professionaalse keskkonnaga.⁵⁸⁴

Eristatakse nelja intervjuutüüpi:

1. **Loominguintervjuu** on suunatud kunstniku kogu loominguile või läbi lõikele sellest. Tervikloomingut käsitlevad intervjuud on enamasti viiud läbi pikema aja jooksul, kunstnikuga kohtutakse korduvalt ning intervjuueerijate ring ei piirdu ühe institutsiooni esindajaga.
 2. **Teemaintervjuu** fookuses on valik autori tööd, mis pärinevad ühest ajast või on sarjase tehnilise lahendusega.
 3. **Kollektsioonintervjuu** keskmes on kindlasse kogusse (nt ühele muuseumile) kuuluvad autori teosed.
 4. **Juhumintervjuu** lahkab autori ühe kindlat teost ja on enamasti seotud konkreetse installaerimis- või conserveerimistegusega.⁵⁸⁵
- Intervjuu võib olla struktureeritud, st järgitakse kindlat küsimuste jada; poolstruktureeritud, st intervjuu viiakse läbi eelnevalt välja töötatud mõttelise struktuuri alusel, kuid konkreetset küsimused sõnastatakse vestluse kulgedes; ning narratiivne, mille puhul intervjuueeritav juhib vestluse kulgu. Kõige tõhusamaks peetakse poolstruktureeritud intervjuud, mida suunab ja hoiab fookuses intervjuerija, kuid mis areneb lähtuvalt situatsioonist.⁵⁸⁶ Intervjuu struktuur kulgeb üldisemalt küsimustelt konkreetsetele ning spetsiifilistele.

⁵⁸¹ E. Huys, *Keeping Performance Alive*, Marina Abramović’s Views on Conservation and Presentation. – *The Artist Interview*, lk 63.

⁵⁸² Concept Scenario, *Artists’ Interviews*. – Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999.

⁵⁸³ http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept_scenario_artists_interviews_1en.pdf (vaadatud 16.05.2012) ja http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf (vaadatud 16.05.2012). Olen seda teemat põhjalikult kirjeldanud magistritöös – vt H. Hiip, *Kaasaegse kunsti conserveerimise teoreetilis ja metoodilis läbikõrhit Eesti näitel*, lk 68–82.

⁵⁸⁴ *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Tõhn, L., Beckens, P. Hoyn, Y. Hummelten, V. van Saaze, T. Scholte, S. Stigter, Heijningen: Jap Sam Books, 2012.

⁵⁸⁵ Samas, lk 14–15.

⁵⁸⁶ Samas, lk 21.

⁵⁸⁷ Samas, lk 26.

4.4. Kunstnike intervjuueerimine Eesti Kunstimuseumis Tuginedes kvalitatiivse uurimisiivsi andmekogumistaktika printsiipidele,⁵⁸⁷ INCCA kunstnikuintervjuude metoodikale ja eri konverentside raames läbiviidud intervjuerimise ja transkribeerimise koolitustele,⁵⁸⁸ olen välja tõotanud metoodika säilitamis- ja konserveerimisteenaliste kunstnikuintervjuude läbiviimiseks Eestis. Tänaaseks on intervjueritud 16 kunstnikku: Marco Laimre, Jaan Elken, Mati Karmim, Leonard Lapin (2005); Anu Pöder (2006); Mart Viljus, Raul Rajangu, Tõnis Saadaja (2007); Erki Kasemets, Lauri Sillak (2008 ja 2011); Kaido Ole (2009); Andres Tõits (2010); Jaan Toomik, Kaarel Kurismaa, Raoul Kurvitz, Andrus Kasemaa (2011).

Kunstnike säilitusteenaline intervjuueerimine on olnud 2005. aastast seotud Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakonna õppeprogrammiga, mille osana käsitletakse ka kaasaegse kunsti säilitamise probleeme. 2009. aastast on kursusega ühinenud ka vabade kunstide osakonna tudengid. Kõik intervjuud on audiovisualse salvestisena ja transkriptsioonina säilitatud EKMI arhiivis. Nii spetsiifilise temafookusega intervjuude teostamine nõuab põhjalikku ettevalmistust ja teadlikku metoodikat, kuna muuseumi jaoks saab sellest oluline arhiividokument, millest hiljem juhinduda. Enamasti on tegemist ühekordse ettevõtmisega, st kunstnike korduvküsitlemine samal teemal on ebatõenäoline (va juhtudel, kus on tegemist väga konkreetse juhtumiga, näiteks konkreetse töö tehnilise probleemiga). Seetõttu peab intervjuu õnnestumise maksimaalselt panustama.

4.4.1. Intervjuu läbiviimise koht ja kontekst⁵⁸⁹

Rahvusvahelises praktikas on soovitatud kunstnike küsitluse kas nende ateljees või näitusosalis, mis annab võimaluse jälgida autorite loomemetoodikaid ja -vahendeid.⁵⁹⁰ Mõlemal keskkonnal on intervjuerimise kohana ka Eestis katsetatud, kuid märgatavalt paremini toimib muuseumikeskkond – kas nüüdiskunsti fond või konserveerimisosakond, sõltuvalt diskussiooni rõhusest. Kitsama eesmärgiga intervjuud, näiteks installaatsiprotsessi salvestamine, on viidud läbi ka näituste (ettevalmistuse) kontekstis.

Selline väga spetsiifilise teemapistitusega intervjuu eeldab autori ümbritsetumist teemale, millele ta üldjuhul eelnevalt süvitsi mõelnud ei ole. Teema tunnetuslikule avamisele aitab palju kaasa keskkond, mis visualiseerib selle akuaalsuse. Fondiruum, kus kunstnik sageli varem viibinud pole ja kus ta taaskohtub oma aastatetaguste teostega, loob soodsa atmosfääri probleemide tajumiseks – tegemist on reaalse ruumiga, kus teosed tõepoolest säilitatakse tulevikule.

⁵⁸⁷ V. M. L. Laherand, lk 176–224.

⁵⁸⁸ 2006. aastal toimus projekt „Inside Installation“ raames Centis, S.M.A.K.-is seminar „Artist Participation“, kus tegeleti kunstnikelt saadava informatsiooni analüüsiga ning laiemalt kvalitatiivsete uurimismeetodite rakendamisega nüüdiskunsti säilitamisel – vt rohkem http://www.inside-installations.org/project/detail.php?_id=367&c=gent (vaadatud 16.05.2012).

⁵⁸⁹ Kvalitatiivsetes uurimismeetodites rõhnutatakse vajadust uurida valdava hindamisel intervjuerimissituatsiooni ja sellest lähtuvalt hindama kogutud andmete „ehisust“ – M. L. Laherand, lk 350.

⁵⁹⁰ E. Huys, A. De Buck, Research on Artists' Participation, http://www.inside-installations.org/research/detail.php?_id=659&c=artist_intent (vaadatud 16.05.2012).

Intervjuutõkkesed kunstniku ateljees on näidanud, et nende eesmärk peab olema sõnastatud erinevalt – sellises kontekstis on võimalik saada palju informatsiooni kunstniku töömetoodikate ja -vahendite kohta, kuid laiemat säilitusteenalistsel diskussioonil on emotsionaalselt raske arada. Põhjus on eelkõige sellis, et enamasti tagasihoidlikes ja ruumipuuduse all kannatavates ateljeeringimustes on nii intervjueritaval kui ka intervjueritaval raske sisse elada muuseumikeskkonnaga kaasnevatesse pilkaajalise säilitamise küsimustesse, mis näib kunstniku ümbritseva igapäevarealaalse perspektiivist peaaegu kohatu. Näiteks 2008. aastal intervjuerisime Lauri Sillakut tema toonases kitsukeses ateljees Kalamajas. Intervjuu keskmes pidi olema muuseumi valulaps, kunstnikedu Tommy & Laurentsus⁵⁹¹ hiigelsuur segatehnikas assemblaaz „Home I“ (1996, muuseumisse osetatud samal aastal), mis on algusest peale olnud säilitajate „õudusunenägu“ – nõrk konstruktsioon, õrnad materjalid ja hiiglaslikud mõõtmed on selle teinud nii muuseumispetsialistide kui ka kunstikriitika jaoks elmeerse ja säilitamisprobleemse töö sümbooli.⁵⁹² Näituste el on kutsunud nii kunstnike endid kui ka installaatoreid tööd parandama – kümnekonna aasta vältel tekkinud uued kihistused olid segunenud algsetega ning teose algversioon (sh ka teatud osade interaktiivne liikumine) oli muutunud hämaraks. Nii eriomaste küsimuste esitamine Lauri Sillakule tema argipäevases ateljeekeskkonnas aga osutus keeruliseks – reaalse objekti enese puudumine ei võimaldanud mõista füüsilise teose detaileid probleemkohti; kunstnik on oma praeguses loomingu toonases niivõrd distantseerunud, et üksnes fotomaterjali põhjal sellesse sisseelamine oli raske. Aga enam kui originaali puudumine, muuets küsimusepistituse kohalikus kontekstis: keskenduda muusale keskkonna säilitus- alasele teemale olukorras, kus vestluse hetkel ümbritsevas reaalsuses – kunstniku ateljees –, on seinast seinä täis tema kunsti, mis autori seisukohalt on muuseumisse omandatudga võrde tähendusaga. Intervjuu käigus viis Sillak meid maja hoovis olevasse kunsti „lattu“ – tegelikult tüüpilise Kalamaja hoovi kuuriderivi ühte boksi, kus seisid kinnend tema tööd niiskes, külmata ja isegi lukuksustamata ruumis. Tema enese irooniline kommentaar oli, et „oleks sin kättepuud või moosipungid, oleks ruum ammu tühjaks tehtud, aga seda kunsti ei taha keegi“. Sama irooniliseks muutub kunstniku ühe minevikus tehtud teose säilitamisprobleematika – töö asub Eestis turvalisemas ja parima mikroklimega muuseumihoidlas.

Seevastu paar aastat hiljem läbiviidud diskussioon autoriga tema teose ees Kumu nüüdiskunsti fondis osutus väga viljakaks nii tehnilistes kui ka üldfilosoofilistes säilitusküsimustes.

Ka ekspositsioonikeskkonnas on intervjuu keskmes säilitusteenat keetuline hoia, kuna teosed on tõstetud juba uude, näituse konteksti, mis

⁵⁹¹ Toomas Tõnissoo ja Lauri Sillak.

⁵⁹² Tähelepanuväärne on, et Lauri Sillaku varase perioodi tööd on ühed vähesed, milles kriitikud just säilivuse/mittesäilivuse aspekti tõstavad: „Laurenstuse esinused tunnunaad teosed olid samas nagu üga restauraatori öudusunenägu. Need kiiprusid tihti juba kobe pärast vahelists hoitungsühmusest hoolimat laagnema ja igast otasit rperndama, sest muutus, teisenamine oli neisse sisse kooderitud ...“ – A. Trosske, Laurenstus. – Eesti kunstnikud 3, lk 110. Või „Laurenstuse töökod on alati stiil ja kvaliteet, aga mitte kunagi kvantiteet, sest need pole haatlikud tööd, mis on määratud säilimisele kunstimuseumides säilima. Seda tunnistab ka Eesti Kunstimuseumi varasik. Elk peitub selles nende „väärus“ – R. Kiharapp, Laurenstus – armutu ja kompromissitu. – Postimees, 09.04. 2008, lk 20.

kunstniku jaoks on harjumuspärane ja assotsieerub lühiajalise sündmusena. Näiteks 2005. aastal Leo Lapiniga läbi viidud intervjuu Kunstihoone näitusel, mis kujunes küll väga põnevaks 1970. aastate põlvkonna kunstimaterjalide ja -tehnikate tutvustuseks, pakkus häema säilitusolukorrale vähe ruumi. Sageli näib kunstnikele keskkonnaväliselt, et see on ju kitsalt muuseumi probleem, millelga neil ei ole põhjust suhestuda.

Kui vestluspalk on muuseum, siis toimub teemaga suhestumine juba assotsiatiivselt. Sisemine Kumu turvavalk tagustesse maadlustesse ruumidesse, kaus teosed reaalselt seisavadki hiigelsimidel või spetsiaalsetes metallkappides, teiste seas ka interjueeritava loomingu juhatab sõnadeta muuseumi reaalsusse. Senise kogemuse põhjal on autorid oma tööde säilimise tehniliste ja filosoofiliste aspektide mõtestamisest alitud kõnelema ja haakuvad sobivas keskkonnas teemaga kirvesti.

4.4.2. Intervjuu läbiviimise meetod

Kui algselt oli kunstniku-intervjuude eesmärk pigem õppetegevuse keskne – kunstnikud avasid tudengitele oma tehnilist arsenalit, siis kogemuse põhjal on tudengite kaasamine kujunenud teadlikuks meetodiks. Selline väga kitsast teemast lähtuv vestlus on oma olemuselt interjueeritava jaoks emotsionaalsel delikaatne. Autor ei pruugi sellega suhestuda kas ignorantsusest, info personaaalususest või ka süüdistatu rolli tunnetamisest – muuseumi distantseeritud atmosfäär, millele lisandub fakti kaasagege kunsti säilitamise tehnilisest keerukusest võib kergesti tekitada rünnakava tunde: miks ei garanteeri kunstnik oma teoste pikaajalist säilimist? See on aga niisuguse arutelu jaoks suurud lähtepunkt, sest informatsioonist huvitava tud pool on eelkõige muuseum. Pajuu sõltub atmosfääri loomisel interjueerija häälestamisest ning tudengite osalus aitab sellele kaasa. Kunstnik ei anna vastust üksnes muuseumile, vaid lisandub kolmas, neutraalne osapool, kes suunab ja motiveerib vestlust mõtestama.

Kunstniku pole intervjuuks tavaliselt pajuu ette valmistatud, enamasti olen aega kokku leppides teema fookuse vaid põgusalt arvanud. Sageli osutub spontaanne reaktisioon märksa informatiivsemaks, tehnilisi üksikasju saab alati tagantjärele täpsustada.

Tudengite jaoks eelneb intervjuuni jõudmisele aga pikem ettevalmistusperiood: teemat aravad loengud ja näited rahvusvahelisest praktikast ning EKMI nüüdiskunsti fondist, samuti varasemate intervjuude kuulamine, analüüs ja kontekstualiseerimine. Paralleelselt räägitakse sellise intervjuu läbiviimise metoodikast, tuginedes INCCA skeemidele ja juhendajaga kogemusele: millistest küsimustest alata, milliseid küsimusi küsida ja kuhu välja jõuda. Intervjuu õnnestumise üks oluline eeltingimus on kunstniku tervikloomingu ning konkreetsete, EKMI kogusse kuuluvate teoste väga põhjalik tundmine, mis on interjueerija ja tudengite kohustuslik ettevalmistustöö.⁵⁹³

Teema avamiseks tutvustatakse intervjuu sissejuhatusena kunstnikule põgusalt laiemat konteksti teiste tööde näidete varal – millised on üldse nüüdiskunsti

säilitamise probleemid ja miks see teema on muuseumi jaoks akuutne; millised on tagajärjed, kui ei määratleta õigeaegselt teoste säilitamisprintsiipi.

Enamasti on tegemist nn kollektsioonintervjuuga, mille teemaks on kunstniku kogu hoiustatav loomingu, aga intervjuu kesse on paari probleemküsimusel. Vestlust ei saa alustada väga üldistavate suurte küsimustega, nagu mida te arvate kaasaagege kunsti säilitamisest, kuidas teie tööd peakisid säilima vms, kuna see paneb teemavälise inimese kas õlgu kehitama või sama üldistavalt vastama.⁵⁹⁴ Eesmärk on jõuda aga muuseumifondis hoiustatavate tööde konkreetsete säilitamisprintsiipide autori nägemuses. Ehkki intervjuu pole kunstiteadusliku eesmärgiga, st ei sea eesmärgiks luua lisainformatsiooni teoste kontseptuaalsete täiendusväljade avamiseks, on see siiski säilitamisprintsiipide jõudmise eelduseks. Seetõttu palutakse autoril rääkida konkreetse huvipunkti oleva(te) töö(de) lugu. Enamasti areneb järgnev vestlus spontaanselt ning interjueerija(te) ülesanne on hoida ja juhtida vestlust nii, et see lõpphulmusena vastaks muuseumi ootustele. Senise kogemuse baasil on see õnnestunud ja esialgselt ehk isegi ootamatuna näivast teemapüstitusest on kujunenud intrigeeriv ja taustav arav diskussioon kõigi osapoolte jaoks. Kunstniku EKMI-s säilitatavat loomingu analüüsides on sageli arvanend ka täiesti uusi perspektiive ja probleemkohti, millele muuseumispetsialistid pole seni osanud tähelepanu pöörata. Näiteks Mart Viljusega tehtud „TM“-i omandamise järgse intervjuu käigus selgus, et tema teose „Vaata kõõk“ omandas muuseum poolikuna⁵⁹⁵, mistõttu see kaotas oma algse konseptisiooni. Intervjuu järgelt komplekteeriti töö täismahus.

Ühtlasi on muuseumi jaoks intervjuude läbiviimise laiem mõte selles, et paralleelselt inventeeritakse järk-järgult nüüdiskunsti kogu. Kuna analüüsitakse läbi ühte kunstniku kogu hoiustatav loomingu, saab kogutud informatsiooni rajal tagantjärele komplekteerida kas teosed (Viljuse näide) või nende säilitamiseks vajalik lisainformatsioon (nn säilitamisdokumentatsioon). Nähes oma töid hoiustatuna muuseumi fondis ja elades sisse nende säilitamisprobleemidesse ning mõtestades seda tulevase vaataja seisukohast, ilmneb sageli lisadokumentatsioon vajadus (nt Kaarel Kurismaa enda videolplidid tänaseks kohati mittetoimivate kinematiliste objektide algversioonist või Erki Kasemetsa tööde profressuaalseid tasandeid aravad materjalid). Samuti on kunstnikud otsinud välja tööde ajalugu aravad fotomaterjalid (varasemad näitused jms) ja muud taustainformatsiooni.

Ka intervjuudel osalevate tudengite jaoks on see mitmeti kasulik. Nii tulevaste restaauraatoritele kui ka kunstnikele on see miimnest perspektiivist nende tuleviku etialaga seotud, kui mitte otseselt, siis kaudse mõtteainena kindlasti. Tulevastele kunstnikele avab see uue vaatevinkli nende endi loomingu (kuigi rõhassetusega – muuseum ei peaks dikteerima loominguvabadust). Aga veelgi olulisem – see on kontekst, kus konserveeriv-konservatiivne ja kreatiivne kokku saavad ehk loojad ja säilitajad põrkuvad ning mõistavad, et kaasaagege kunsti puhul tegeletakse sama objektuga, kuigi erinevate nurkade alt. Vabade kunstide

⁵⁹³ The Artist Interview, lk 17.

⁵⁹⁴ Tegemist on nn poolstruktureeritud intervjuuga, mis kuulgeb küll kindlas teemafookuses ja järgib etteantud skemaatilist struktuuri, kuid vormilt kaldub spontaanse, aravad vestluse suunas. – M.-L. Lahearand, lk 180–181.

⁵⁹⁵ Töö koosnes algversioonist seitsmest valguskastist, millist omandati kolin.

tudengitele aga on humoorikal kombel see tihti esimene kord, kus nad saavad oma õppejõududelt nii põhjalikku tehnilist informatsiooni. Näiteks maalivirtuoos Kaido Ole, 2009. aastal veel vabade kunstide õppekava juht, lahkas oma kunstiloomaks kasutatud materjale ja -tehnikaid tudengitele esmakordselt.

Erandlikult on viidud intervjuud läbi ka tudengeid kaasamata. Seda juhul, kui on tegemist mingi väga konkreetse tehnilise küsimusega (nt Lauri Sillaku „Home I” restaureerimisprobleemide kaardistamine või Villu Jaaniso „Oh, Carol” installaerimisprotsessi salvestamine) – siis on suurema rahvahulga osalmine pigem tähtselpanu hajutav ning ni spetsiifiline fookus ei pruugi olla ka tudengite jaoks informatiivne.

4.4.3. Intervjuueeritavate valikuprintsiip

Intervjueritavate kunstnike valik lähtub kahest aspektist. Esiteks kistitakse neid autoreid, kelle töid kogusse omandatakse, see on osa muuseumierimisprotsessist. Teiseks intervjueritakse neid kunstnikke, kelle muuseumikogusse kuuluvate töödega on tekkinud probleeme.

Konkreetsete ostudega seotud intervjuud viidi läbi Mart Vilijusega („TM”-i omandamine), Tõnis Saadojaga („Mainstream”), Kaarel Kurismaaga („Sinise valguse objekt” ja „Kassid ja figuurid”), mille käigus analüüsiiti ka kõigi kunstnike teiste tööde säilitamisprobleeme. Kurismaa puhul avanes suurepärase isategurina võimalus arutada ja ellu viia tema märgilise teose „Televisior Avangard nr 855” interaktiivsete kineetiliste osade restaureerimine.

Konkreetsed restaureerimisprojektiga oli seotud Raul Rajangu intervjuu („Valgel ööl Kadrioru lossis”), kus kunstnikuga arutati teose kontseptsiooni ja materjalide vahekorrasit lähtuvat läbi pakutud restaureerimiskontseptsioon.

Laemata säilitamisvisioonidega seotud intervjuud, mis tegelevad juba kogus olemasolevate töödega, viidi läbi Erki Kasemetsa ja Raoul Kurvitzaga. Mõlema autori kunstimuseumi kogudes oleva loominguuga olid seotud üldisemad loomematerjalidest ja -ideedest lähtuvad säilitamisküsimused.

Kaido Ole ja Jaan Toomik valiti esialgselt paami kohaselt pigem vabade kunstide tudengite huve silmas pidades,⁵⁹⁶ kuid mõlema kunstnikuga kujunes erakordselt intrigeeriv diskussioon nüüdiskunsti säilitamispriipidest laemal.

4.4.4. Intervjuu järreltõttlus ja kontekstualiseerimine
Kõik intervjuud salvestatakse küll audiovisuuaalselt, kuid nendest arhiveeritava dokumenti vormistamiseks on välja töötatud süsteem, mis peab silmas võimalikult pikaajalist ja laiapõhjalist kasutatavust.

Videofailid salvestatakse igapäevatöös kasutatavasse formaati, kuid arhiveeritakse originaalsetel kandjatel (enamasti minidiskina).

Intervjuu analüüsi ja kasutatavuse hõlbustamiseks see enamasti transkribeeritakse. Transkripti vormistamisel lähtutakse elava pärandi kogumisega tegelevate etnograafide kogemusest – transkriptisioon peab olema sõnasõnaline, märkides

ära ka intervjueritava emotsioonid ja varjundid, millega mõte on väljendatud.⁵⁹⁷ Tegemist on enamasti mahulka tööga, arvestades intervjuu keskmiiniseks pikkuseks 1–1,5 h. Sellises mahus teksti ära kirjutaja pikkus on keskmelt läbi 40 000–50 000 tähenäki, sõltuvalt rääkija kiirusest (nt Raoul Kurvitz transkript on u 70 000 tm). Et töö ka reaalselt tehtud saaks, on see seotud tudengite ainesooritusega. Transkriptid tallatatakse säilitusdokumentaatsiooni osana muuseumi digitaalarhiivis.

Sisiki on kunstnike intervjuu alles algmaterjal ja ühe osapoolte nägemus, mida peab võimalusel analüüsima ja kontekstualiseerima. Kvalitatiivsetes uurin-gutes kasutatavate triangulatsiooni printsiipide kohaselt kodeeritakse tekst lahti, analüüsitakse⁵⁹⁸ ja seotakse muu kogutud andmestikuga. Arvestades intervjuude tüüpi ja eesmärgi, ei saa selleks rakendada uurimismetoodoloogilises diskursuses väljatöötatud kindlad kodeerimiskeemad, pigem on tegemist laetama kontekstuaalseerimisprotsessiga. Analüüsitava lisanfona kasutatakse kunstiteadlaste kirjutatud, muuseumi ja konserveerimise erialaerilisi printsiipe ning primaarse allikana teost ennast. Informatsiooni omavahele kaluldes sünnib sellest konkreetse töö või tööde grupi säilitamisaspekti käsitlev nägemus. Enamasti on see kirjalikus (arhitekti) vormis, kuid võib olla esitatud ka videomontaazi v m meediurni vahendusel.

Arvestades nüüdiskunsti säilitamise heterogeensust, sõltuvalt ajastu ja konserveatori/säilitaja subjektiivsetest nägemusest ning kõigi kvalitatiivsete uurimis-meetodite väliiduse kõikumisest, ei pretendeeri selline kontekstualiseeriv analüüs olema kohustav. Intervjuu algfaal ja transkriptisioon säilivad algsdokumentina, mille juurde on alati võimalik tagasi minna ja reinterpreetida.

Selliste intervjuude formaat ja fookus ei ole tingimata mõeldud avalikkus kasutuseks. Räägitaakse teemal, mis ei pruugi kunstniku jaoks olla tema loomingu avalikkusele suunatud taustainfo. Seejärel arhiveeritakse intervjuud vaid muuseumi sisearhiivis ning osaline või terviklik avalik kasutus kooskõlastatakse kunstnikuga.

4.4.5. Intervjuu ohud

Intervjuu tõlgendamisel tuleb silmas pidada selle olemusliku subjektiivsust ja sõltuvust intervjueritava iseloomust, konkreetsest situatsioonist, huvikeskme muutumisest jne.⁵⁹⁹ Kui teos kuulub muuseumikogusse ja omandab seeläbi lisaväärtused, ei saa kunstniku nägemust võtta otsustuse ainukeseks aluseks; alati peab seda interpreteerima koos lisamaterjalidega sekundaarsetest allikatest ning arvamustega teistelt osapooltelt.⁶⁰⁰ Ning alati on teos see, mis lõppotsuse määrab. Kuna tegemist on niivõrd kiisa valdkonnaga, ei pruugi kunstnik olla kursis (ja enamasti polegi) muuseumi printsiipide ja väärtushinnangutega, mis ühel poolt lähtuvad kuratorite nägemusest (elkõige teoste kontseptsualiseerimine

⁵⁹⁷ Sisiki on kvalitatiivsete uurimisviiside metoodikas diskuteeritud, kas transkriptisioon on esmane allikas või mitte – v. M.-L. Laherand, lk 279. Sellises kontekstis pean esmaliikaks sisiki videosalvestust, kuna väga konkreks on intervjueritava kommunikatsioonine oma toosga, seotud žastid jne. Transkriptisioon on pigem töö- ja arhiveerimisvahend. Seetõttu on uurimistöoga seotud näitusel esitletud väljavõetud originaalvestustest.

⁵⁹⁸ Vt intervjuude kodeerimise kohta: M.-L. Laherand, lk 284–289.

⁵⁹⁹ The Artist Interview, lk 47.

⁶⁰⁰ W. A. Real, Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art.

⁵⁹⁶ Intervjuuerimise ajal oli kumbki kunstnik EKA vabade kunstide teaduskonna dekaan.

ja kontekstualiseerimine), teisalt aga konserveerimis- ja säilitamiseetilisest kategooriatest. Alati peaks tegemist olema kompleksanalüüsiga, mille najal sünnib lõplik otsus.⁶⁰¹

Vi Selle kohta RAKENDUSJUHISED :

- A. Kogude haldus
- A.5. Suhtlus autoriga
- B. Konserveerimismetoodika
- B.2. Autori roll konserveerimisprotsessis

⁶⁰¹ The Artist Interview, lk 15.

5. NÜÜDISKUNSTI KOGUDE SÄILITAMISALANE HALDUSSTRATEEGIA

RAKENDUSJUHTISED

Sisukord:

- A. KOGUDE HALDUS
 - A.1. Kogu haldava nüüdiskunsti konservatori roll
 - A.1.1. Nüüdiskunsti konservatorile vajalikud oskused
 - A.1.2. Nüüdiskunsti konservatori ülesanded
 - A.2. Kogumisstrateegia
 - A.2.1. Musealiseerimise prognoos – omandamisele faas
 - A.2.2. Musealiseerimise kontseptsioon
 - A.3. Musealiseerimise protsess
 - A.3.1. Säilitamistingimuste väljatöötamine
 - A.4. Dokumenteerimine
 - A.5. Suhtlus autoriga
 - A.6. Säilitamisprotsess
 - B. KONSERVEERIMISMETHOODIKA
 - B.1. Analiitiline protsess conserveerimiskontseptsiooni loomisel
 - B.2. Autori roll conserveerimisprotsessis
 - B.3. Conserveerimisprotsessi dokumenteerimine
 - C. TEABE HALDUS

A. KOGUDE HALDUS

INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art) tegevuse raames tuvastati nüüdiskunsti pikaajalise säilitamise ja võimaliku conserveerimise-restaureerimise peamiste probleemina adekvaatse teabe puudumine kunstioteoste kohta. Seetõttu on nüüdiskunsti kogude säilitamise rakukese info kogumisel, registreerimisel ja arhiveerimisel iga konkreetse kollektsiooni kuuluva teose kohta.

A.1. KOGU HALDAVA NÜÜDISKUNSTI KONSERVEAATORI ROLL

Et ennetada kaasaegse kunsti säilitamisega seotud haldusprobleeme vajaliku teabe puudulikkusest kuni lahendamatu tehniliste probleemideni, peaks iga kaasaegse kunsti kogumisega tegelev organisatsioon kaasama erialaspetsialisti, nüüdiskunsti konservator-restauratorit, kes on tuttav nii erialase oskustebega kui konkreetse kollektsiooniga. Soovitavalt peaks spetsialist olema kaasatud kogude haldamisse juba teose omandamisprotsessis, et tagada teoste adekvaatne ja tulevikkuvaatav musealiseerimine, pikaajaline säilitamine ja vajalik dokumenteerimine.

A.1.1. Nüüdiskunsti konservatorile vajalikud oskused:

- kaasaegse kunsti säilitamisele keskendumud erialane haridus;
 - oskusteave nii traditsioonilise kui ka kaasaegse kunsti conserveerimise teooriast ja filosoofiast;
 - nüüdiskunsti loomeks kasutatud materjalide keemilise ja füüsikalise koostise ja käitumise ning nende materjalide preventiivse ja kuratiivse conserveerimise võimalikult lai tundmine;
 - võimalikult lai skaalal dokumentatsioonimetoodikate tundmine;
 - oskus töötada interdistsiplinaarses meeskonnas ja teha koostööd koguhoidjate, kuratorite, kunstiteadlaste ning teiste erialade konservatori-tega;
 - oskus teha koostööd kunstnikega.
- A.1.2. Nüüdiskunsti konservatori ülesanded:
- olemasoleva kollektsiooni haldamine ja hooldamine (perioodiline seisundianalüüs, inventeerimine, conserveerimis- ja restaureerimistööde läbi viimine);
 - osalemine kunstiteoste omandamisprotsessis ehk tegelmine ennetavalt säilitamisprobleemidega: musealiseerimis- ja pikaajalise säilitamiskontseptsiooni väljatöötamine koostöös kuratorite meeskonnaga;
 - nii uute omandatud tööde kui ka juba kogusse kuuluvate tööde adekvaatsed säilitamist silmas pidades dokumentatsiooni koostamine ja maksimaalne teabe kogumine.

A. 2. KOGUMISSTRATEEGIA

Et ennendada hilisemaid, sageli keerulisi ja kalleid või lahendamatuid säilitusprobleeme, peab teose kogusse omandamise käigus looma visiooni ja vajalikud tingimused teose füüsilise, kontseptuaalse ja kontekstuaalse terviku säilitamiseks pikas perspektiivis. Kuna enamasti on see hehk, kui kunstniku enda huvi (ja mälu) on veel akutseid ja teos sellises seisukorras, nagu ta ideaalis peaks säilima, on omandamise aeg parim hetk koguda ja talletada maksimaalne info teose kohta ja prognoosida selle säilitamise võimalused. Sünkohal on oluline spetsialiseerunud konservatori osalus, kes koostöös kuratori ja/või koguhoidjaga teeb kindlaks/fikseerib teose musealiseerimise seisundi ning kogub töö säilitamiseks vajaliku info.

A.2.1. Musealiseerimise prognoos – omandamiseelne faas (vt diagramm 1.1)

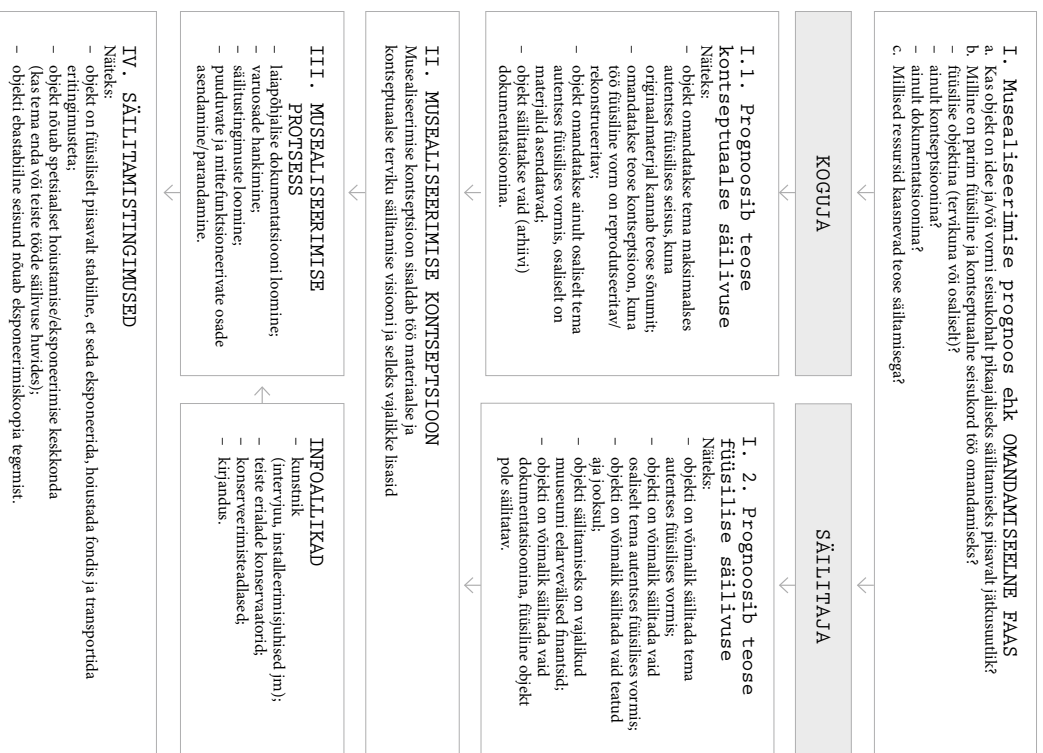
Koos otsustepanekuga kaalutakse säilitaja (koguhoidja/konservator) ja koguja (kurator) koostöös kunstiteose omandamise ja pikajärgse säilitamise tehnilisi ning kontseptuaalseid võimalusi:

- kas kunstiteost on võimalik omada selle autentset füüsilise kujul ja kas teose füüsiline vorm kannab endas teose sõnumit ilma lisainfot?
- kas kunstiteos on osaliselt uuedatav/rekonstrueeritav ning kas sellega kaasneb „varuosade“ hankimise vajadus?
- kas kunstiteos on omandatav üksnes kontseptsioonina, mis igal eksponeerimisel reprodutseeritakse?
- kas kunstiteos vajab enne musealiseerimist kunstnikupoolseid lisatöid (parandamist, osade väljavahetamist)?
- kas teos on säilitatav määratata või määratud ajani?
- kas on põhjendatud ost või teose ajutisust silmas pidades võib sõlmida pikajärgse laenulepingu?
- millised lisakulutused kaasnevad kunstiteose säilitamisega?

Selline analüüs on vaja läbi viia enne omandamise lõppotsust, kuna teost omades on väga keeruline otsust muuta. Võib ilmneada, et teosega seotud hilisemad raha- ja tööjõuresursid (nt musealiseerimise protsess, conserveerimine, taasinstateerimine) osutuvad institutsioonile finantsiliselt või mahult ülejõukäivaks, teos laguneb vastuvõetamatult kiiresti, teose kontseptuaalseid või materiaalseid väärtusi ei ole võimalik pikas perspektiivis säilitada jne.

Ka teoste piiratud ajaks omandamine on võimalik, kui see toimub teadlikult – sellisel juhul on vaja ennetavalt sätestada seisundiline/ajaline prognoos, millal teos kunstikogust maha kantakse. Vastasel juhul on kogud olukorras, kus vaikselt hääbuvad teosed, mis ei toimi enam kunstiteostena, võtavad ruumi ning risustavad hooldaruume ja kellelgi ei ole voli ega vastutust neid kogust maha kanda.

Diagramm 1 illustreerib kogumiprotsessi etappe.



A.2.2. Musealiseerimise kontseptsioon (vt diagramm 1. II)
Omandamisotsuse järel ning eelneva kaalutuse alusel töötatakse välja teose musealiseerimise kontseptsioon: millisel viisil/millises seisundis töö omandatakse ning kuidas säilitatakse teose füüsiline ja kontseptuaalne terviklikkus pikas perspektiivis: milliseid lisamateriale ning dokumentatsiooni selleks vaja on, milliseid parameetreid (ruumilisi, kontekstuaalseid, autori kaasust) ja/või muuseumi vabandust tulevastel esitlennistel (jne) teose tulevaseks eksponeerimiseks, osaliseks või täielikuks reprodutseerimiseks, konserveerimiseks jne kunstnik aksepteerib.

A.3. MUSEALISEERIMISE PROTSESS (vt diagramm 1. III)

Pärast teose omandamisotsust ja musealiseerimise kontseptsiooni sõnastamist töötab säilitaja (koostöös kuratoriga) välja optimaalse seisundi teose säilitamiseks, hoistamiseks ning eksponeerimiseks, pidades silmas teose maksimaalset füüsilise ja kontseptuaalse terviklikkuse säilimist pikas perspektiivis.

Musealiseerimise protsessi jooksul luuakse teosega kaasnev laiapõhjaline säilitamis-dokumentatsioon, mille vorm lähtub iga iseseisva teose iseloomust ja vajadusest (dokumentatsiooni kohta vt A.4). Dokumentatsioon peab silmas pidama teose pikaajalist kontseptuaalse ja füüsilise terviku säilitamist ja eksponeerimist. Sageli kaasneb vajadus omandada koos teosega teatud varuosad, mille hankimine võib hiljem osutuda keeruliseks.

Musealiseerimisprotsessi käigus on soovitatav seada teos koos kunstnikuga sellisesse vormi/töökorda, nagu see ideaalis peaks säilima. Sellel hetkel on kunstnikud veel enamasti huvitatud oma teose parimast säilitamisest. Hiljem võib olla keeruline või isegi võimatu koos autoriga teose töökorda seadmist korraldada.

A.3.1. Säilitamistingimuste väljatöötamine (vt diagramm 1. IV)

Säilitamistingimused peavad silmas passivset, ennetavat konserveerimist.

Otustatakse, kas hoiustada teose tervik või osad, pidades silmas teose enda ja ümbritseva fondikeskkonna tingimusi (nt orgaaniliste materjalide, toiduainete jms säilitamisel peab silmas pidama nende endi säilimist/mittesäilimist, aga ka mõju ümbritsevale hoiustamiskeskonnale).

Määratakse objekti hoiustamiseks, eksponeerimiseks ja transportiks vajalikud tingimused. Teatud puhkudel peab objekti optimaalseks säilitamiseks töötama välja spetsiaalse süsteemi või mehhanismi, millele peaks juba musealiseerimisprognoosi käigus tähelepanu pöörama, kuna see võib nõuda lisakulutusi või täiendavat tööjõudu.

A.4. DOKUMENTEERIMINE

Nüüdiskunsti säilitamise ainus aksepteeritav alus on iga üksikteose väärtuste, tähenduste ja materjalide/tehnikate teadlik säilitamisvõimaluste määramine. Kuna kaasajasse kunsti loomiseks kasutatud materjalid ja ideed on sageli ebastabiilsed ning muudavad kiiresti oma algset olemust, tuleb teoseid dokumenteerida nii varakult ja algidee lähedasealt kui võimalik. Parim ja adekvaatsem periood dokumentatsiooni loomiseks on teose omandamise ja koguse ülevõtmise hetk.

Dokumentatsiooni tüüp, formaat ja sisu lähtuvad konkreetse teose tõlgendamisest ja on loodud eesmärgiga koguda piisavalt (optimaalselt) teavet, et säilitada teos adekvaatselt tulevastele põlvetele, samuti et teost eksponeerida, (re)installeerida ja vajadusel läbi viia konserveerimis-restaureerimistööd. Dokumentatsiooni formaat võib varieeruda lähtuvalt teose iseloomust ning see võib sisaldada erinevaid meediume, alates klassikalisest kirjalikust ja fotograafilisest/graaflisest dokumentatsioonist ja lõpetades kõlvõimalike audiovisuaalsete salvestistega, kunstniku intervjuude talletamisega, 3D-mudelite või laserskaneeringutega. Dokumentatsiooni mahu ja formaadi defineerib kogu eest vastutav nüüdiskunsti säilitaja (konservator/koguhoidja) koostöös kuratori ning töö autoriga.

Dokumentatsiooni hulka kuuluvad järgmised infoühikud:

- teose (aja)lugu
- teose loomine;
- varasemad näitused/installeerimised/kontekst;
- varasem omandivorm/kuuluvus;
- varasem konserveerimine-restaureerimine ja parandamine/osade vahetamine;
- teose kohta publitseeritud materjalid.
- teose tähendus/kontseptsioon
- teose sõnnumi interpretatsioon;
- teose loomiseks kasutatud materjalide ja tehnilise ülesehituse seotus sõnnumiga ja nende roll sõnnumi kandjatena.
- teose loomiseks kasutatud materjalid ja tehnikad
- teose erinevate osade registreerimine ja dokumenteerimine (sõltuvalt teose iseloomust võib see sisaldada: sõnalist kirjeldust, fotograafilist/audiovisuuaalset dokumentatsiooni, graafilist dokumentatsiooni);
- teose kasutatud materjalide registreerimine ja dokumenteerimine:
 - a. materjalide koostis ja omadused;
 - b. tootjate nimed, tootmisprotsess;
 - c. teave kunstnikult ja tootjalt.

Näide kunstiteose loomiseks kasutatud materjalide ja nende tähenduse registreerimise vormist:

MATERJAL	MILLISE OSA SEE TIROSIST MOODUSTAB	MATERJALI KOOSTIS	TOOTE/TOOTJA NIMELINE TOOTMIS-PROTSESS KIRJELDUS	MATERJALI FUNKTSIOON (heli, valgus, liikumine jne)	MATERJALI TÄHENDUS (nt seadnarus) (nt seadnarus)	INFORMATSIOON KUNSTNIKULT
----------	------------------------------------	-------------------	--	--	--	---------------------------

- teose seisundi kirjeldus muuseumi omandamise hetkel
 - sõnaline kirjeldus;
 - fotodokumentatsioon;
 - graafiline dokumentatsioon.
- (audio)visuaalne ja kirjalik dokumentatsioon originaaltööst
 - visuaalne dokumentatsioon teose autentsest väljanägemisest (foto- või videosalvestus, teatud puhkudel vajalik ka 3D-salvestus);
 - kineetiliste elementide dokumentatsioon (heli, liikumine, valgus jms);
 - installeerimisjuhised ja -skeemid;
 - võimalusel (audio)visuaalne dokumentatsioon varasematest installeerimisest/näitusest;
 - võimalusel (audio)visuaalne dokumentatsioon teose loomiprotsessist.
- informatsioon töö autoril (vt täpsemalt A.5. Kommunikatsioon autoriga)
 - teose idee;
 - teose loomiseks kasutatud materjalid;
 - teose idee ja materjalide seotus ja sõltuvus;
 - säilitamine;
 - eksponeerimine;
 - konserveerimine jne.

A.5. SUHTLUS AUTORIGA

Üks olulisemaid allikaid teose kohta teabe saamiseks on teose autor. Juhul, kui kunstnik on valmis ja võimeline info jagama, on muuseumi ülesanne ja kohustus see maksimaalselt dokumenteerida. Kaasage kunstipärandiga tegelevad muuseumid üle maailma on hakanud tegelema kunstnike intervjuueerimisega ja intervjuude andmebaaside loomisega.

Parim aeg kunstnikuga intervjuu läbiviimiseks on teose omandamise hetk: aga ka juba muuseumis olevate objektide kohta saab tagantjärei intervjuud teha.

Suhtluse sobivaim vorm sõltub info eesmärgist ning võib varieeruda kirjalikest küsimustest audiovisuaalselt salvestatud intervjuudeni. Intervjuu läbiviimise koht sõltub samuti eesmärgist, selleks võib olla kunstniku ateljee, näitusesaal, muuseumi fond või konserveerimisstuudio.

Lähtuvalt küsimuste tüübist valitakse ka suhtluse vorm: spetsiifiliste tehniliste küsimuste jaoks sobib kirjalik dokumentatsioon, üldiseks dialoogiks suuline (audio (visuaalselt) salvestatud) intervjuu. Täpsemalt audio (visuaalselt) salvestatud intervjuu transkribeeritakse ja sellest saab teose säilitamisdokumentatsiooni osa.

Eesmärk on saada intervjuudest teavet:

1. kunstiteose loomematerjalide ja -tehnikate kohta;
2. teose ideest/sõnumist/kontseptsioonist ning selle seotusest materjalide ja tehnikatega.

Konkreetselt tuleks intervjuudes saada teavet

järgmistel teemadel:

- kunstniku kasutatud materjalid (materjalide tootjad, margid, koostis, tootjad);
- kunstniku kasutatud tehnikad;
- koostöö assistentide, installaatorite ja teiste kunstnikega;
- materjalide ikonoograafia: materjalide ja tehnikate tähendus ning seotus teose kontseptsiooniga;
- info teose installeerimise, eksponeerimise, musealiseerimise kohta; info ja arvamus teose autentse väljanägemise ja materjalide muutumise kohta ning selle tähenduslikud seosed teose kontseptsiooni seisukohalt; kui palju kunstnik aktsepteerib oma töö vananemist; kui palju teose autentne sõnum on seotud autentsete materjalidega ning teose vananemisega;
- kunstniku arvamus konserveerimisest-restaureerimisest: idealis ei viida ühegi elava kunstniku teose konserveerimist läbi kunstnikuga konsulteerimata (vt selle kohta rohkem B.2).

A.6. SÄILITAMISPROTSESS

Teosed tuleb hoivustada ja eksponeerida kooskõlas kaasasgeete ennetava konserveerimise standardite ja riskihalduse põhimõtetega. Neid peab regulaarselt jälgima ja inventeerima nii fondis kui ka ekspositsioonis.

B. KONSERVEERIMISMETOODIKA

B.1. ANALÜÜTILINE PROTSESS KONSERVEERIMISKONTSPTSIOONI LOOMISEL

Arvestades nüüdiskunsti kompleksset kontseptuaalset ja materjaltehnilist iseloomu, peab conserveerimisotsus põhinema iga teose indiviidualsel interpretatsioonil ja selle baasil väljatöötatud conserveerimiskonseptioonil, mis eelneb teose IGALE füüsilisele sekumisele. Kunstiteose täielikuks mõistmiseks tuleb kaaluda erinevaid väärtusi ja conserveerimisvõimalusi.

Kuna conserveerimine tegeleb enamasti teose materiaalse entiteediga, on väga oluline enne igasugust füüsilist sekumist mõtestada materjalide ja nende muutumise tähendus teose ideelisest tasandist lähtuvalt. Teose tähendus määratletakse uurimise ja dokumenteerimise käigus saadava andmesitku põhjal. Conserveerimise eesmärk ja tulemus peavad esmajoones säilitama teose mittemateriaalse olemuse ja alles sellest lähtuvalt teose füüsilise vormi. Iga füüsilise sekumise, mis põhineb vaid materjaltehnilistel kriteeriumitel, võib muuta radikaalselt teose sõnumit.

B.2. AUTORIT ROLL KONSERVEERIMISPROTSESSIS

Üldjuhul ei conserveerita ühegi elava kunstniku teost autoriga konsulteerimata ja kooskõlastamata, kuid aktiivse conserveerimisprotsessi viib läbi professionaalne conserveator, mitte töö autor.

Kui erandkorras tegeleb conserveerimisega kunstnik, peab iga otsus ja selle teostus olema kooskõlastatud muuseumiprofessionaalidega ning soovitavalt teostatud muuseumispetsialisti järevalve all.

Kunstniku arvamust conserveerimise ja restaureerimise osas peab võtna suunisena, kuid lõpliku conserveerimisotsuse langetab erialaprofessionaal.

B.3. KONSERVEERIMISPROTSESSI DOKUMENTEERIMINE

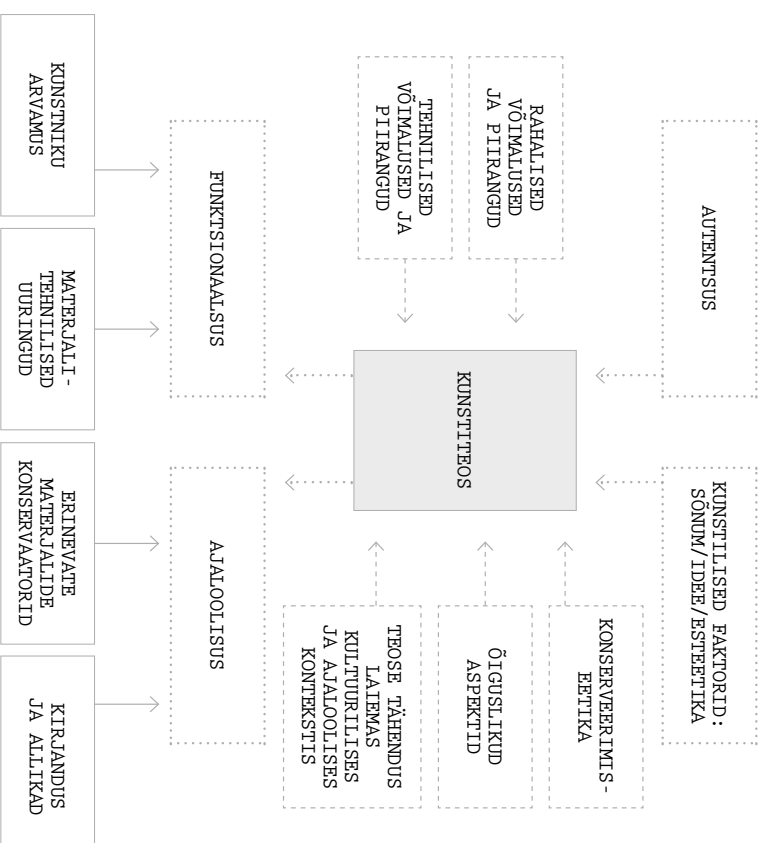
Iga conserveerimisega, olgu selleks pisemad hooldustööd, põhjalik conserveerimine või tehnilised uuringud, peab kaasama kriitilis-analüütiline ning kirjeldav aruanne. Juhul, kui erandkorras teostab parandustööd kunstnik, peab see olema dokumenteeritud võrdväärsetl professionaalse aruandlusega ja selle korraldamise eest vastutab muuseum, mitte autor.

Aruanne peab sisaldama nii kirjalikku kui ka (audio)visuaalset dokumentatsiooni:

- conserveerimisese seisundi kirjeldust;
- teose autentse materjaltehnilise ja kontseptuaalse ülesehituse kirjeldust;
- conserveerimisotöde kontseptiooni;
- conserveerimis- restaureerimisotöde iga etapi, kasutatud materjalide ja meetoodika kirjeldust;

- valitud kontseptiooni, meetodite ja materjalide põhjendust seoses teose tähendusliku konteksti säilitamisega.
- Aruanne tuleb arhiveerida koos muu säilitusdokumentatsiooniga ja saab sellisena teose ajaloo osaks.

Diagramm 2 illustreerib hinnatavaid faktoreid enne conserveerimisotsuse tegemist.



ANALÜÜSITAVAD JA HINNATAVAD FAKTORID:

- Kunstiteose esmased ehk sisemised omadused ja väärtused,
- mida conserveerimisotsuse tegemisel kaaluda;
- teiseesed ehk kunstiteose välised faktorid, mis mõjutavad conserveerimisotsust;
- _____ infoallikad, mis/kes aitavad mõista objekti tähenduslikke ja füüsilisi tasandeid.

C. TEABE HALDUS

Kuna nüüdiskunsti puhul on dokumentatsiooni hulka ja tüüp väga varieeruv, tuleb äärmise hoolikusega silmas pidades selle talletamise ja säilitamise viise.

Olulisel määral, mida silmas pidades:

- dokumentatsiooni ja teose seotus: dokumentatsioon peab olema arhiveeritud kas füüsiliselt või digitaalselt koos tööga (silmas pidades võimalust, et süsteemiga mitte kursis olev inimene suudaks teose ja dokumentatsiooni siduda);
- säilitamisdokumentatsioon, mis nüüdiskunsti puhul moodustab väga mitmekesise teabe nii mahult kui ka tüübilt, peab olema selgelt defineeritud teise materjalina vältimaks ohtu, et see satub käibesse teose planeerimatu surrogaadina;
- dokumentatsioon peab olema süstemaatiliselt ja kindlate printsiipide alusel arhiveeritud nii paberandjal kui ka digitaalselt;
- dokumentatsioon peab olema kättesaadav erialaprofessionaalidele, kuid selle avalikku kasutust ja publitseerimist tuleb kooskõlastada kunstnikuga, kuna see sisaldab teavet, mida kunstnik ei pruugi olla mõelnud avalikkusega jagamiseks.

6. METHODOLOGY

6.1. CONSERVATION MANAGEMENT STRATEGY FOR CONTEMPORARY ART COLLECTIONS

GUIDELINES

Table of contents:

- Background
- A. COLLECTION MANAGEMENT
 - A.1. Need for a specialised contemporary art conservator in charge of the collection
 - A.1.1. Required skills of the conservator of contemporary art
 - A.1.2. Tasks of the contemporary art conservator regarding the collection
 - A.2. Acquisition strategy
 - A.2.1. Musealisation prognosis – the pre-acquisition phase
 - A.2.2. Musealisation concept
 - A.3. Musealisation process
 - A.3.1. Working out the conditions of preservation
 - A.4. Documentation
 - A.5. Communication with artists
 - A.6. Preservation process
- B. CONSERVATION METHODOLOGY
 - B.1. Analytical process to create the conservation concept
 - B.2. Role of the artist in the conservation process
 - B.3. Documentation of the conservation process
- C. INFORMATION MANAGEMENT

BACKGROUND

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

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

The wide diversity, and occasionally the mutual incompatibility, of materials used in contemporary art practice make conservation technically difficult. Even more complicated than the technical problem is the task of understanding the relationship between a given work's physical and conceptual properties. Every change, whether caused by the gradual deterioration of materials, by an unstable structural technique, or by the intervention of the conservator, may potentially interfere with the original meaning of the work of art; in the worst case, serious and permanent damage may result. It is for this reason that the interpretation of a work of art, before any physical intervention by the conservator, has become key to the conservation of contemporary art.

The conservation decision concerning modern, as well as traditional, art is based on analyses of different values, usually resulting in a compromise. However, the multiplicity of values of modern art compared to traditional art, their ambiguity and the absence of historical “clarifying” distance make the decision extremely complex and the compromise often controversial. The conservation decision can only be based on a genuine understanding of the values and meanings of a given work of art. These include the messages of the work itself (the artist's idea, materials and techniques used), the added value attributed to the work (contextual links, art historical interpretations and the (hi)story of the work) as well as categories of conservation ethics (authenticity, the value of the original, historical value, reversibility of treatment etc.). Inevitably, a decision reflects the trends, knowledge, cultural context and subjectivity of the conservator at the time of the conservation. Paradoxically, the more this is so, the less historical perspective there is to judge the “real” values.

The methodological and strategic fundamentals for preserving contemporary art at the AME are given below. The individual analysis of each individual work can take place based on these fundamentals in relation to the acquisition of new works, taking stock of the existing collection, and all types of physical conservation activity. The basis for this methodology is formed by the models worked out by the international network of professional specialists formed in 1999 (INCCA

– International Network for the Conservation of Contemporary Art),⁶⁰² to which collection-based principles based on the local situation and collection are added. The Collections Policy source document currently being worked out at the AME,⁶⁰³ which is binding regarding museum work, briefly prescribes, among other things, the fundamental principles for managing contemporary art based on international practice. The role of the framework of reference provided here is to function as an appendix to expand the “collections policy”. By following the policy, fundamentals that take into account long-term informed and comprehensive preservation can be created for the AME’s work in collecting contemporary art. Thus, this is not a binding document but an outline that when followed will assure that the needs and condition of each individual work will be taken into account.

A. COLLECTION MANAGEMENT

Within the framework of INCCA activities, the main problem of preservation and possible conservation-restoration of contemporary art was identified:

the major difficulty in long-term preservation and conservation lies in the lack of adequate information concerning the works of art in collections. Therefore the essential moment in the preservation of contemporary art is the collection, registration and archiving of the maximum information for each individual work.

A.1. NEED FOR A SPECIALIZED CONTEMPORARY ART CONSERVATOR IN CHARGE OF THE COLLECTION

To prevent eventual lack of information and problems in collection management, each collection of contemporary art needs a professional with special know-how in the preservation and conservation of contemporary art. This person, a conservator of contemporary art, also needs to have a special familiarity with the collection in question. It is suggested that the conservator be involved in collection management, starting with the acquisition process, in order to create an adequate situation regarding musealisation, preservation and documentation of the works.

- A.1.1. Required skills of a conservator of contemporary art:
- training in conservation with specialisation in contemporary art;
 - know-how in conservation theories and philosophies, both of traditional and contemporary art;
 - broad knowledge of different materials used in the production of contemporary art, and broad knowledge of the long-term chemical and physical behaviour of those materials;

⁶⁰² The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art: The Model for Data Registration. The Model for Condition Registration: Guide to good practice. Artists’ Interviews: Concept Scenario. Artists’ Interviews – www.inca.org. (viewed on 20 May 2012). See also “The models”, *Modern Art: Who Cares?*, pp. 164–191.

⁶⁰³ Work began on developing the collections policy source document in 2010. The members of the contemporary art collection and preservation working group (Hilkka Hiop, Annika Räm and Maria-Kristina Soomre) have finished the rough draft of this document.

- broad knowledge of currently used preventive/curative conservation and documentation methods;
- ability to work in a multidisciplinary team and collaborate with curators/art historians;
- ability to collaborate with artists.

A.1.2. Tasks of the contemporary art conservator regarding the collection:

- to take care of the works already belonging to the collection (condition-reporting, and carrying out conservation-restoration);
- to take part in the acquisition process of new works of art for the collection (creating the musealisation concept at both the material and non-material levels in collaboration with the curatorial team);
- to create adequate documentation of acquired works and to register maximum information as a pre-condition for their future preservation.

A.2. ACQUISITION STRATEGY

At the moment of acquisition of a work of art, the appropriate conditions for the preservation of its physical and conceptual integrity must be established. As the interest (and memory) of the artist is still acute and the work of art itself is still in the condition in which it should ideally be preserved, it is also the best moment to record the maximum available information about it. This is where the involvement of the specialised conservator is required. In collaboration with curators and/or collection managers, they will establish the musealisation state of the object and collect the information necessary for the preservation of the work.

A.2.1. Musealisation prognosis – pre-acquisition phase (see diagram 1.1)

- Along with the purchase proposal, the technical and conceptual possibilities for the acquisition and long-term preservation of the artwork are considered in cooperation between the preserver (collection manager/conservator) and the collector (curator):
- is it possible to own the work of art in its authentic physical form and does the work’s physical form bear the work’s message within it without additional information?
 - is the work of art partially renewable/re-constructible and does the need to acquire “spare parts” accompany this?
 - can the work of art be acquired as a concept only that is reproduced at each exposition?
 - does the work of art require additional work by the artist (repair or replacement of parts) prior to musealisation?
 - can the work be preserved for an unlimited or a limited time?

- is purchase justified or can a long-term loan agreement be concluded, bearing in mind the temporary nature of the work?
- what additional expenditures does the preservation of the work of art involve?

This kind of analysis has to be carried out before the final decision on acquisition is made since it is very difficult to change the decision once the work is acquired. It may turn out that the later financial and manpower resources associated with the work (such as the musealisation process, conservation and re-installation) prove to be too much for the institution financially or in terms of volume; the work deteriorates unacceptably rapidly; it is not possible to preserve the conceptual or material values of the work in the long run, and so on. The acquisition of works for a limited time is also possible if this is done intentionally; in such a case, it is necessary to proactively stipulate a conditional/temporal prognosis for when the work will be removed from the art collection. Otherwise, collections will be in a situation where gradually decaying works that no longer function as artworks occupy space and clutter depositories, and nobody is authorised or responsible for removing them from the collection.

A.2.2. Musealisation concept (see diagram 1.II)

After the acquisition decision is made and on the basis of preceding considerations, the musealisation concept of the work is worked out: in what way/in what condition the work will be acquired and how the work's physical and conceptual integrity will be preserved in the long run, i.e. which additional materials and documentation are necessary for it, which parameters (spatial or contextual; inclusion of the artist and/or the freedom of the museum in future exhibitions; and so on) the artist accepts for the future exhibition, partial or complete reproduction, conservation and so on of the work.

A.3. MUSEALISATION PROCESS (see diagram 1.III)

Once the acquisition/musealisation concept of the work is decided, the conservator in charge of the collection (in collaboration with the curator) works out the optimal physical state/condition for preservation, storage and displaying the work in accordance with the preservation of the meaning of the work.

Broad-based preservation documentation, the form of which is based on the nature and requirements of each independent work, accompanying the work is created in the course of the musealisation process (see A.4 concerning documentation). The documentation must take into account the long-term preservation and exhibition of the work's conceptual and physical whole.

The need to acquire certain spare parts along with the work, the acquisition of which may later prove to be difficult, often accompanies musealisation.

Diagram 1 is illustrating the steps in the process of acquiring contemporary art.



It is recommended to set the work in the kind of condition/working order in which it should ideally be preserved in the course of the musealisation process. At that moment, artists are still mostly interested in the best preservation of their work. It may later be difficult or even impossible to organise putting the work in working order together with the author.

A.3.1. Working out the conditions of preservation (see diagram 1.IV)

Conditions of preservation take into account passive and proactive conservation.

The decision is made whether to deposit the entire work or parts of it, keeping in mind the conditions of the work itself and the surrounding storage environment (for instance, in preserving organic materials, foodstuffs and other such materials, their own means of preservation/non-preservation, and also their effect on the surrounding storage environment have to be taken into account).

The necessary conditions for depositing, exhibiting and transporting the object are designated. In certain circumstances, a special system or mechanism has to be worked out for the optimal preservation of the object and this should be considered in the course of the musealisation prognosis, since this may require additional expenditures or supplementary manpower.

A.4. DOCUMENTATION (see also chapter 6.2.)

The only acceptable basis for the preservation of contemporary art is an awareness of the values, ideas and physical conservation possibilities of each particular work. As the initial form of different materials used in the production of contemporary art and the ideas behind them tend to change rapidly, it becomes crucial to document as much information as possible at a very early stage. The best moment to create adequate documentation is the moment of acquisition of the piece and its entry into the collection.

The type, form and exact content of the documentation depends on the particular work of art and should be defined by the conservator in charge, with the aim of gathering sufficient information to adequately preserve the piece for future generations and to carry out conservation-restoration treatments if necessary.

Documentation formats vary according to scope and may include different information media: written and photographic/graphic documentation, audio (visual) recordings, 3D models etc.

The following information should be recorded:

- (hi)story of the work of art;
- creation of the artwork;
- previous exhibitions/installations/contexts;
- previous ownership;
- published materials about the object;
- previous conservation-restoration/replacement of parts.
- meaning of the work of art
 - interpretation of the meaning of the work;
 - meaning and concept of the materials and techniques used in the production of the work of art.
- material composition of the work of art
 - registration and documentation of the separate parts comprising the work of art (written description and/or graphic documentation);
 - registration of the materials used in the work of art:
 - a. composition and properties of materials;
 - b. brand names and production processes;
 - c. information from the artist and producers.

An example of a registration form for materials and their meaning used in the production of the work of art:

MATERIAL	WHICH PART OF THE WORK IT FORMS	COMPOSITION OF THE PARTICULAR MATERIAL	BRAND NAME / PRODUCTION PROCESS	FUNCTION OF THE MATERIAL (sound, movement etc.)	MEANING OF THE MATERIAL (reproducibility)	INFORMATION FROM THE ARTIST

- condition of the work of art at the moment of acquisition
 - written documentation;
 - photographic documentation;
 - graphic documentation.
- (audio)visual documentation of the original work:
 - visual documentation of the authentic appearance of the work of art;
 - registration of motion and sound;
 - installation schemes;
 - (audio)visual documentation of previous installations/exhibitions;
 - (audio)visual documentation of the production process of the work of art (if possible).
- information from the artist (see A.5. Communication with the artist):
 - intention of the work;
 - materials used in the production process of the work;
 - preservation;
 - presentation;
 - conservation, etc.

A.5. COMMUNICATION WITH THE ARTISTS (see also chapter 6.4.)

One of the most important resources for acquiring and documenting information about the work of art is the artist. Museums and other collection holders all over the world have started to create databases of artist's interviews.

The best moment for holding the interview with an artist is the moment of acquisition or conservation of his/her work.

The most suitable format of communication with the artist depends on the purpose of the information and can vary from written questionnaires to audio-visually recorded interviews, carried out in the artist's studio or in an exhibition/storage space. As a guiding principle, the communication format is selected according to the type of questions asked:

- particular technical questions: written questionnaire
- general dialogue: oral interview (audiovisual recording).

As a rule, the audio(visually) recorded interview is transcribed and included with the documentation of the work/artist.

Two main objectives of the dialogue with the artist:

1. Information about the materials and techniques they use.
2. Information about the intent/meaning/values of the work(s).

Type of information obtained from the interview:

- the materials used by the artist (brand-names, constitution and manufacturers of the materials);
- the techniques used by the artist; collaboration with assistants, etc.;
- the meaning of the particular materials and techniques used by the artist – the iconology of the materials;
- information about installation, presentation, exposure, musealisation etc.;
- information about the meaning of the alterations of the materials in the context of the intent of the work(s). How much the artist would accept the ageing of his/her work; how much the original meaning of the work depends on the state of conservation, etc.;
- opinion about the conservation: ideally, no conservation of the work of a living artist is carried out without consulting with them (see B.2. Role of the artist in the conservation process).

A.6. PRESERVATION PROCESS

- Works should be stored and displayed according to the current standards of preventive conservation and risk management;
- monitoring of the collection conditions should be carried out regularly.

B. CONSERVATION METHODOLOGY

B.1. ANALYTICAL PROCESS TO CREATE THE CONSERVATION CONCEPT

Considering the complexity of the nature of contemporary art, both at the conceptual and material levels, conservation decisions should be based on a case-by-case interpretation of a given work of art before any physical intervention by the conservator. In order to fully understand the artwork, an analysis of different values and an evaluation of different conservation options are carried out.

As conservation in most cases constitutes an intervention in the materiality of the work, research into the meaning before a conservation method is established is particularly important. The meaning of the work is determined on the basis of available data gathered in the course of the investigation. The objective of conservation can and should be the preservation of the immaterial entity of the work of art and, only according to that, the physical form of the work. Any intervention based only on technical, material-oriented criteria might radically alter the work.

B.2. ROLE OF THE ARTIST IN THE CONSERVATION PROCESS

(see also chapter 6.4.)

Ideally, no conservation of the work of a living artist is carried out without consulting with him/her.

But, as a rule, the one who carries out the conservation process is not the artist him/herself, but a professional conservator.

The opinion of the artist must be taken as a guideline: the final decision is made by the professional (conservator/curator).

B.3. DOCUMENTATION OF THE CONSERVATION PROCESS

(see also chapter 6.2.)

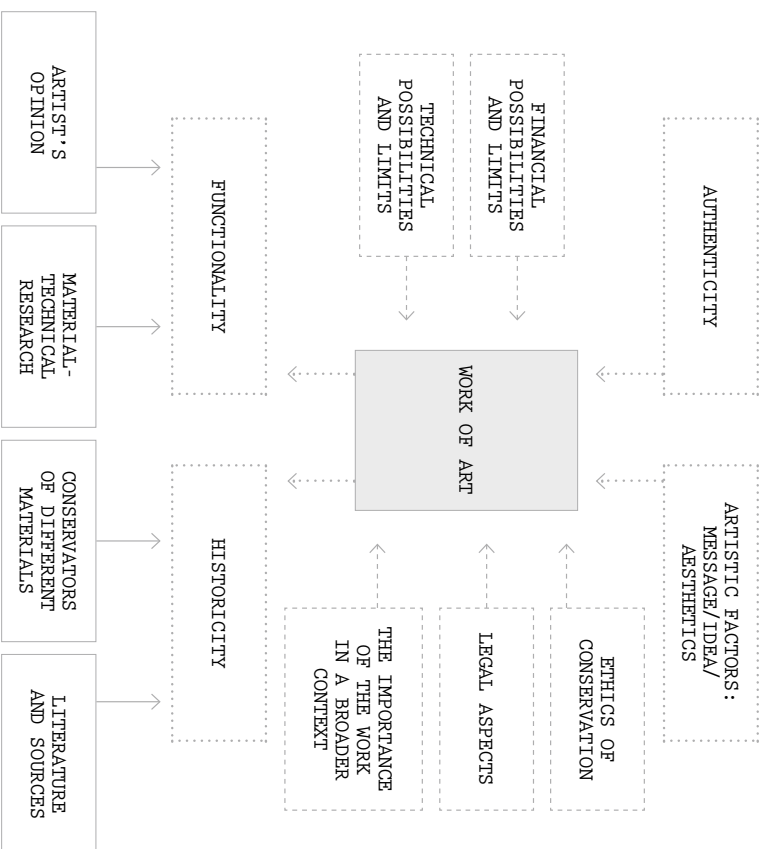
Any conservation process should be accompanied by a critical and analytical conservation report carried out on the work.

The report should record both in written and (audio) visual form:

- the description of the condition of the object before conservation;
- technical, conceptual and formal features pertaining to the process of the creation;
- each stage of the conservation-restoration, materials and methodology used;
- the justification of the methods and treatments chosen in the context of maintaining the meaning of the work.

The report should be archived so that it becomes a part of the history of the work of art.

Diagram 2 is illustrating the factors to be evaluated before conservation decisions are made.



THE ASPECTS TO BE EVALUATED:

- Inherent values of the work of art: authenticity, aesthetics, historicity and functionality.
- External factors: financial and technical possibilities and limits in conservation, and conservation ethics (e.g. the principle of the reversibility of conservation actions, legal aspects and the contextual meaning of the given work).
- _____ Resources for information about the meanings and physical properties of the object.

C. INFORMATION MANAGEMENT

(see also chapter 6.3.)

Since the amount and type of documentation varies widely in the case of contemporary art, the ways that it is archived and preserved have to be carefully considered.

Important aspects to bear in mind:

- the coherence between the documentation and the artwork: the documentation has to be archived either physically or digitally; together with the work (bearing in mind the possibility that a person who is not familiar with the system should be able to connect the work and its documentation);
- preservation documentation, which, in the case of contemporary art forms, very diverse information, in terms of both volume and type, has to be clearly defined as secondary material to prevent the danger that it might end up in circulation as the unplanned surrogate of the work;
- the documentation has to be archived systematically and on the basis of definite principles, both on paper and digitally;
- the documentation has to be accessible to professionals of the speciality, but its public use and publication have to be coordinated with the artist since it contains information that the artist may not necessarily have meant to share with the public.

6.2. Documentation as the key to preserving contemporary art

6.2.1. The function of documentation

The objective of documenting historical heritage is to achieve maximum objectivity through quantitative and scientific methodology. Fact-based technical data without question play an important role in the preservation of contemporary art. Yet, based on the unique nature of contemporary art, the emphasis is on such qualitative strategies and methods as interviewing artists or their assistants, observing the artist's work process and its audiovisual recording ("participatory observation"), and the documentation of its cognitive and non-tactile aspects.⁶⁰⁴ The collection and archiving of these aspects requires proactive documentation, which ideally takes place in the course of the object's musealisation process.⁶⁰⁵

As is characteristic of qualitative research, this kind of documentation is always subjective and is based on the requirements of the particular work in question, and inevitably also on the vision of the conservator responsible for it.

1. **Type of information to be documented:** Unlike historical art, in the case of contemporary art, the physical object is no longer the only transmitter of the representation and idea; hence, quantitative and objective material-technical information alone is insufficient for interpreting the work and for making the preservation and/or conservation decision on that basis. Significant information that interprets the work's technical data and the physical object can form the basis for relevant preservation.
2. **Time when the information to be documented is gathered:** Unlike historical art, with contemporary art it is for the most part possible to obtain information from the direct source, in other words from the author and the initial work. Thus it is important to document as much information as possible in cooperation with the artist and on the basis of the initial object. Ideally, this is carried out as soon after the completion of the work as possible or in the course of its acquisition process.⁶⁰⁶

6.2.2. Documentation as the only way to preserve the work
In addition to object art, the collection of works of contemporary art that have no physical form is becoming ever more common. These are, for the most part, installations based on performance art or electronic media that by their nature are more events than objects.⁶⁰⁷ If a museum acquires this kind of work for its collection, its only material form will be its documentation. Here it is important to define whether the documentation is the basis for the re-creation of the work, a

⁶⁰⁴ Y. Hummelten and T. Scholte, "Capturing the Ephemeral and Unfinished. Archiving and documentation as conservation strategies of transient (as transience) contemporary art," *Technik*, No. 24, 2006, p. 6.

⁶⁰⁵ Y. Hummelten, T. Scholte, *Sharing knowledge for the conservation of contemporary art: Changing roles in a museum without walls?*, p. 208.

⁶⁰⁶ P. Gotschallier, *Recent Trends and Developments in the Conservation of Contemporary Art*, p. 353.

⁶⁰⁷ W. A. Real, *Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art*.

new work of art,⁶⁰⁸ or an archival document.⁶⁰⁹ The boundaries separating archival documents and works of art preserved as documentation are often indistinct and the only criterion is the authorisation of the documentation: the documentation can be considered as a work of art if an artist has created or accepted it as such; otherwise, it is instead archival material.⁶¹⁰

Regardless of the original function of the documentation, the institution must consciously preserve it in precisely that function in order to prevent the dissipation of the boundaries and the assumption of the role of a work of art by material meant as archival documentation and to prevent the documentation from turning into a surrogate of the work of art.

6.2.3. Economising documentation: optimisation of information

While documentation in conservation and preservation activity is important, the optimisation of both resources and the volume of data must be kept in mind as an essential aspect. One danger of the information society is the possibility of drowning in the diversity of information, which in the end nullifies its value, since it is later difficult to tell the difference between what is important and what is not. Thus it is necessary to rationally determine the quality and quantity of documentation and to critically weigh the resources of time and money that are to be invested in producing documentation.

6.3. Sustainable documentation: structuring, management and archiving of information

The extent of information that can be documented and the number of formats deriving from technical options is extremely broad in today's information society. Institutions dedicated to memory deal with working out sustainable archiving methods for the ever-growing amount and format of information just as much as with the management and preservation of musealised objects themselves.⁶¹¹

6.3.1. International information archiving systems
The INCCA (*International Network for the Conservation of Contemporary Art*) international Internet-based professional network was formulated in 1999 as a platform for information exchange. It operates on two levels:

1. the public level, where information reflecting the work of professional specialists is assembled (projects, conferences, publications, literature etc.);

⁶⁰⁸ The work *Gaastorn* (Gas Pipeline), which is part of the AME collection, is an example of the form of ownership where the artists themselves have created a new work out of the original work's documentation.

⁶⁰⁹ A. Durand, "To re-instore. An alternative for the conservation of ephemeral art?" *Restaurare. Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger*, Januar/Februar 2010, nr. 1, München: Galdwey, 2010, p. 49.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹¹ E. LeBlanc, R. Eppich, *Documenting Our Past for the Future*, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_3/feature.html (retrieved on 24 April 2012).

2. The restricted access level, meant for INCCA member institutions, which is structured as "Artists' Archives". Various author-based data on preservation are accumulated here, extending from artist interviews and conservation reports to installation manuals and other related information.⁶¹² The AME is also a member of INCCA and existing documentations have partially been entered into the system. Considering the local nature of the AME's collection of contemporary art, the documentation and archiving of the collection is interpreted more on the institutional level than on the international level.

6.3.2. Information archiving system in Art Museum of Estonia

A digital archiving system for information accompanying conservation was created at the AME in 2008–2009. All material associated with preservation documentation is assembled here.⁶¹³ The system contains digital documentary material for each work of art, regardless of its format (written information, pictorial and video files etc.), and connects the material as meta-data to the basic information of each specific work. Thus it is possible to create a "map of the life history of a work" for each work belonging to the museum's collection, which assembles in one place all the information units associated with the object and preserves the history of the object. All this material is stored in the museum's server.

6.4. Communication with the author of the work

6.4.1. The artist's role in conservation

On the basis of previous experience in preserving and conserving contemporary art, a rule has evolved that the author of a work does not actively restore the work himself if it belongs to a museum collection.

One reason for this is the inability of the author to perceive his work in temporal perspective and to respect those values that others have ascribed to his work. A graphic example of this stance is the action of Kaarel Kurismaa, who repainted his work *Pirgimus* (Aspiration) in new colours before an exhibition. Another reason is that the owner-institution cannot assume that the artist will remain interested and connected with the reinstallation, repair and restoration of his work after its transfer to the owner. For example, Mart Viius says flatly that he loses interest in a work after he has worked it out in his head.

Yet the artist's participation in the preservation process on an informative level is extremely important. If at all possible, not a single work by an artist who is still alive is restored without the author's consent. This is done to avoid disputes regarding sharing and assuming moral and emotional responsibility. In addition, legislation regulates relations between a work of art, its author and its owner.

6.4.2. Legal aspects

The most important current legislation in Estonia regarding copyrights is contained in the Constitution of the Republic of Estonia, in which Section 39 sets out the author's inalienable right to his creative work, and the Copyright Act (AütÕS),⁶¹⁴ which was passed on 11 November 1992.⁶¹⁵

When the artist surrenders his work to a museum on the basis of the "Works contract of sale and author's contract", he also transfers the work's right of ownership and the author's rights stipulated in the contract concerning the exhibition and reproduction of the work. The author retains his personal, in other words moral, rights, the international standard of which is stipulated by the Bern Convention.⁶¹⁶ These are the minimum standards for moral rights, which according to USA legislation extend to the author's heirs for 50 years after his death, 70 years according to legislation in most European countries, and for eternity in France.⁶¹⁷ This limit is prescribed at 70 years after the author's death, as of the year 2000, according to Estonian legislation.⁶¹⁸ Thus, as in most of Europe, the author's moral rights extend to a certain extent to his heirs for 70 years after the author's death.

In actual fact, copyright legislation in the countries of continental Europe with legal traditions goes much further and guarantees the author a more extensive enumeration of moral rights. Estonia's Copyright Act contains one of the most extensive enumerations of personal (in other words moral) rights in practice in the world⁶¹⁹ and it is very author-oriented.⁶²⁰

Copyright legislation can be interpreted in many different ways and is always based on the analysis of a specific case.⁶²¹ According to European laws, not a single act of legislation makes it obligatory to consult with the author in regard to conservation,⁶²² this is mainly a moral obligation.⁶²³ In Estonia's current Copyright Act, the author (but not his heir) has the right to the inviolability of his work and both the author and his heir have the "right to appendices of the work" (12 lg 1.4). Thus, from the standpoint of the museum, it is advisable from both the legal and ethical perspectives to coordinate each (re)exposition of the work and all activity concerning its conservation with the author and his heirs.

6.4.3. Information from the work's author – interviewing methodology

While the work itself, with its materials, techniques and pictorial language, is the only primary source of information in studying traditional art, and all other interpretive information derives from secondary sources, the author or other

⁶¹⁴ <https://www.riigiteataja.ee/akt/128122011005> (viewed on 5 May 2012).

⁶¹⁵ H. Piskule, "Autoriõiguste alused," *Autoriõiguste Heide Piskule*, 2006, p. 15.

⁶¹⁶ H. Piskule, p. 35.

⁶¹⁷ G. Wharton, p. 165.

⁶¹⁸ H. Piskule, p. 44.

⁶¹⁹ H. Piskule, p. 35.

⁶²⁰ H. Piskule, conversation (8 May 2012).

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² A. Beunen, "Moral Rights in Modern Art: an International Survey," *Modern Art: Who Cares?*, p. 227.

⁶²³ *Ibid.*, p. 232.

⁶¹² <http://www.inccamembers.org/OCMT/> (viewed on 18 May 2012).

⁶¹³ <http://dipljogutaku.se/admin> (viewed on 18 May 2012). Wiseman Interactive worked out the information technological system for the database in cooperation with the AME's professional specialists (the undersigned was the *de facto* leader of the project).

people who have come into direct contact with the process of creating the work are the primary sources of information, in addition to the work itself, in the case of contemporary art.⁶²⁴

Internationally speaking, interviewing methodology has been dealt with primarily through the initiative of INCCA: a group of experts who worked out thorough instructions on the methodology of gathering information from artists and the strategy for conducting interviews in 1999–2002.⁶²⁵ The first compendious publication was published in 2012⁶²⁶ and provides thorough methodological instructions for conducting interviews with artists and for subsequent analysis.

- Four interview types are differentiated:
1. **The creative work interview** is aimed at the entire body of the artist's creative work, or at a cross-section of it.
 2. **The theme interview** focuses on a selection of the artist's works originating from one period, or using similar technical approaches.
 3. **The collection interview** focuses on the artist's works that belong to a particular collection (for instance, to one museum).
 4. **The case interview** dissects one particular work by the artist and is mostly focused on specific installation or conservation work.⁶²⁷

6.4.4. Interviewing of artists at the Art Museum of Estonia
I have worked out a methodology for conducting interviews with artists in Estonia on topics concerning preservation and conservation, relying on the principles of tactics for collecting data used in the qualitative research method.⁶²⁸ The INCCA artist interview methodology, and training in interviewing and transcribing provided within the framework of different conferences.⁶²⁹ Thus far, 16 artists have been interviewed: Marco Lainme, Jaan Elken, Mati Karmin and Leonard Lapin (2005); Anu Pöder (2006); Mart Viijus, Raul Rajangu and Tõnis Saadoja (2007); Erki Kasemets and Lauri Sillak (2008 and 2011); Kaido Ole (2009); Andres Tolls (2010); Jaan Toonik, Kaarel Kurismaa, Raoul Kurvitz and Andrus Kasemaa (2011).

The interviewing of artists on the theme of preservation has been connected with the curriculum of the Estonian Academy of Arts, Department of Cultural Heritage and Conservation and Department of Fine Arts since 2005.

⁶²⁴ E. Huys, A. De Buck, "Research on Artists' Participation," http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=659&ct=artist_intent (viewed on 16 May 2012).

⁶²⁵ Concept Scenario, Artists' Interviews. – Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999.

⁶²⁶ http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept_scenario_artists_interviews_jcn.pdf (viewed on 16 May 2012) and http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf (viewed on 16 May 2012).

⁶²⁷ *The Artist Interview, For Conservation and Presentation of Contemporary Art, Guidelines and Practice*. Eds. L. Beekens, P. Hoen, Y. Hummelin, V. van Saaze, T. Scholte and S. Stijger. Heijningen: Jap San Books, 2012.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶²⁹ See M.-L. Laherand, pp. 176–224.

⁶²⁹ A seminar entitled *Artist Participation* was held within the framework of the *Inside Installation* project at S.M.A.K. in Ghent in 2006, where information obtained from artists was analysed and qualitative research methods were applied more broadly in the preservation of contemporary art. – see further http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=387&ct=gent (viewed on 16 May 2012).

Most of the interviews have been conducted in the museum's storage area for contemporary art or at the conservation department, and in exceptional cases at the artist's studio or in the context of an exhibition. These have, for the most part, been "collection interviews"; the theme of which has been the artist's entire body of work that is deposited at the museum. This is also an opportunity for the museum to gradually take stock of its collection of contemporary art. Imperfectly acquired works can also be pieced out after the fact or additional information necessary for their preservation can be obtained from the information collected through these interviews.

The artist interview is, nevertheless, only initial material and the view of one party, which has to be analysed and contextualised if possible. According to the principles of triangulation used in qualitative research, the text is decoded, analysed⁶³⁰ and connected with other collected data. The essential subjectivity of the interview and its dependence on the character of the interviewee, the specific situation, changes in the focus of interest and so on have to be taken into account in interpreting the interview.⁶³¹ Analysis on the basis of which the final decision is made should always be comprehensive.⁶³² The original file of each interview and its transcription are preserved as an original document, which can always be returned to and reinterpreted.

The format and focus of these kinds of interviews are not necessarily meant for public use. The theme that is discussed is not necessarily background information meant for the public, as far as the artist is concerned. For this reason, these interviews are archived in the museum's internal archive only and their public use in whole or in part is agreed on in advance with the artist.

⁶³⁰ See, concerning the coding of interviews: M.-L. Laherand, pp. 284–289.

⁶³¹ The Artist Interview, p. 47.

⁶³² *Ibid.*, p. 15.

KOKKUVÕTE

SUMMARY

KOKKUVÕTE

Käesolev praktilise suunitlusega uurimistöökajastab Eesti Kunstimuuseumi nüüdis-kunsti kogu haldamise probleeme ning viimaste aastate tegevusi tulevikuvaatavate säilitusmeetodite leidmiseks. Tuginedes laiemale rahvusvahelisele praktikale ja siinse kollektiooni põhisele empiirilise kogemusele, on töö tulemusena pakutud välja strateegiline raamistus EKMI nüüdis-kunsti kogu säilitusalasaks halduseks.

Kaasaegse kunsti kogumine on olnud Eesti Kunstimuuseumi üks põhi-funktsioone selle tegevuse algusaegadest peale. Käesoleva töö keskmes olevate ebatraditsiooniliste loomematerjalide sissetungi kunsti ja kunstimuuseumi koguses on ajaliselt keeruline määraltada – juba Teise maailmasõja eel kasutasid kunstnikud erandlikke maaliliseid (nt masoniit, vineer jms), kuid toona oli see pigem pragmaatilistest kui kontseptuaalsetest põhjustest lähtuv valik. Tõeline ja teadlik kunstivälise materjalide buum saabus Eestisse hilisatel 1960. aastatel ANKI, SOUPi ja Visarte noorte kunstnike põlvkonna ning „kuldsete seitsmekümendate” radikaalsel muutunud kunstisuundade tulekuga. Muuseumikogusse jõudsid sel ajal vaid üksikud ebatraditsiooniliste loomepraktikate näited. Ideoloogiline ja finantsiline olukord muutus 1990. aastate alguses, mil tekkis vabadus ja võimalus osta kaasaegset kunsti muuseumi otsuste kohaselt ja 1994. aastal emistatud Kultuurkapitali sihtnantseeringu toel. Kuni Kumu kunstimuuseumi valmimiseni 2006. aastal oli tähelepanu keskmes küsimus, mida osta; kuidas materiaalselt, kontseptuaalselt ja kontekstuaalselt mitmepalgelisi teoseid omandada ja säilitada, jäi toona tähelepanu alt välja. Lisaks omandamisprotsessi tehnilisele fookusele oli see ka keeruline periood teoste hoiustamise jaoks. Muuseumil ei olnud spetsiaalset fonde ning kohati üliisuured ja äärmiselt efemeersed tööd olid tõeline peavalu säilitajatele.

Olukord muutus Kumu valmimisega. Esiteks lahenesid drastilised ruumiprobleemid ja tekkisid aktssepteeritavad hoiustamistingimused. Teiseks loodi spetsiaalne nüüdis-kunsti konservatoori ametikoht, kuhu mind ametisse kutsuti, sest olin 2004. aastal kaitsnud magistritraadi uurimusega nüüdis-kunsti säilitamise rahvusvahelisest teooriast ja praktikast. Väga tihedas koostöös toona foto- ja videokogu nime all toimunud nüüdis-kunsti kogu juhataja Annika Räämlega hakkasime rahvusvahelise kogemuse baasil järk-järgult üles ehitama teadlikku kogumise ja säilitamise metoodikat. Praegu võib öelda, et kogumist ja säilitamist käsitletakse tervikprotsessina, kus küsimuse kõrvale, mida koguda, on lahutatamatult tõusnud küsimus, kuidas koguda. Siiski tugineb see hetkel pigem säilitajate initsiatiivile ja intuitsioonile kui teadlikule muuseumipoliitikale. Kogude säilitustegevus on suunatud nii minevikku, st olemasoleva kollektiooni analüüsile, kui ka olevikku, st hetkel kogutavate teoste omandamisprotsessi laiemale kaalutlusele, mille ühiseks eesmärgiks on tagada tulevikku vaatav jätkusuutlik säilitamine.

Käesolev praktikapõhine uurimustöö kajastab vahetuleviku võtet seni tehtust ning on üks samm muuseumi teadliku ja tervikliku nüüdis-kunsti säilitamispoliitilise ja -strateegilise tegevuse suunas.

Uurimuse lähtepunktiks on olukord, milles tööd alustasime: säilitamisalane teadmatus, mis kohati päädis koguja-säilitaja konfliktituatsiooniga ning arusa-

made põrkumisega. Muuseumi konventsionaalse toimemehhanismi sobimattuse konfliktis jäi aga suurimaks kannatajaks kollektioon: keeruliselt hallatavad teosed kahjusid kitsastesse fondituluudesse ja kontekstuaalsetest seostest välja rebituna kaotasid kiiresti tähenduse ja terviklikkuse. Siiski on EKMI nüüdis-kunsti kogu erakorraliselt olukorras mitmel põhjusel. Esiteks sellepärast, et tänu Kultuurkapitali ressurssidele on meil olemas märkimisväärne nüüdis-kunsti kogu. Teiseks seetõttu, et säilitamise perspektiivist suhkeliselt keeruline ja kaootiline periood kestis vaid kümme aastat. Ja kolmandaks saab kasutada rahvusvahelist kogumust mille najal probleemidega tegeleda ennetavalt, mitte tagajärgi likvideerivalt. Uurimustöö esimene osa kirjeldabki nüüdis-kunsti kollektiooni tekkelugu, arenguid ning institutsionaalseid ja personaalseid seisukohti kogu säilitusalasaks halduses.

Tuginedes magistritöösse koondatud rahvusvahelisele teooriale ja praktikale, hakkasime Annika Räämlega seda rakendada ka EKMI nüüdis-kunsti kollektioonis. Eesti on siiani tänuväärtes olukorras, kus eksperimentaalsete kunstiteoste loojad on suurel määral elus ja tavaliselt ka kontaktatrid. Üksikuteose või tühe kunstniku loomingu raames oleme koostöös autoritega hakanud olemasolevat kogu läbi vaatama ning täiendada vajaliku säilitamisdokumentatsiooniga, mis koondab informatsiooni teoste materjalide, konteksti ja kontsepti kohta. Eesmärgiks on luua teostele jätkusuutlik ja tulevikku vaatav säilitamise situatsioon.

Doktoritöö teises osas olen näiteobjektide najal kajastanud vaid valikulist osa lähianalüüsitatud kogust: Mart Vilijuse teos „TM” oleks ilma kontseptuaalseid, kontekstuaalseid ja tehnilisi detaile fikseerimata vaid kasträtis tüjje pakendid; Raoul Kurvitz orgaanilisest materjalidest teosed ilma kunstnikupoolse kommentaariga pudeneid praktikis; Raul Rajangu teose konserveerimine ilma töö tähenduslike tasandeid analüüsivata viiks töö algude kadumiseni; Erki Kasemetsa tööde protsessuaalne tasand on hajunud juba kümneadi jooksul; mälestus Kaarel Kurisma kineetiliste objektide mittekombatavatest elementidest on säilinud vaid mäletajate peas. Loomulikult ei seostu kõigi nüüdis-kunsti teostega nii teravaid dilemmasid, siinne valim lähtub eelkõige probleemide eri tahkude nähtlikkusest. Siiski olen täheleandnud, et nüüdis-kunsti oma ettearvamatuses võib põhjustada ootamatuid vastutoluusid ka seal, kus neid pealiskaudsel vaatlusel näha ei oska ning nõuab iga üksikuteose puhul kõrgendatud tähelepanu.

Tuginedes rahvusvahelisele teooriale ja kogupõhisele empiirilisele kogemusele, on töö kolmandas osas lahutatud peamisi metoodilisi ja strateegilisi küsimusi, mis tagavad tulevikku vaatava institutsionaalse säilitamispoliitika. Analüüsi keskmes on nüüdis-kunsti säilitamise võtme küsimus – teoste kohta ammandava tehnilise ja ideelise informatsiooni talletamine ning eri osapoolte roll selles. Eraldi tähelepanu all on teoste haldamisega seotud autoritõlgitusküsimused, millele pole säilitamise ja konserveerimise aspektist ei seadusloomes ega muuseumi tegevuses seni tähelepanu pööranud. Kunsti autori- ning omaniku õigus, teoste tehniline ja ideeline mitmepalgelisus ning konserveerimissisipliin moodustavad keerulise suhtevõrgustiku, mille teadlik analüüs vähenab kogude säilitamise potentsiaalsete riske. Kolmanda osa väljundiks on säilitamisalase haldusstrateegia rakendusjuhised, mille eesmärk on viia tegevus säilitajate entustasramiifasist

teadlikuks muuseumipoliitikaks. Selle otseseks rakenduslikuks funktsiooniks on toimida Eesti Kunstimuuseumi kogudepoliitika laiendina, mis loob raamistiku nüüdiskunsti säilitamisalasele haldustegevusele.

Lisaks muuseumi kui institutsiooni sisestruktuuri toimetehhanismide analüütilise tegeleb doktoritöö väljapoolse suunatud teadlikkuse tõstmisega, et tuua temaatiline debatt laiemale (eriala)ringi huviorbiiti. Juba suhtlemine kunstnikega, nende intervjueerimine ja diskussiooni kaasamine toob muuseumile vajaliku säilitamisandmestiku kõrval ka avatust ja asutuse suletud uste taga toimuva kajastust väljapoolle. Restaureerimise ja vabade kunstide tudengkonna kaasamine intervjueerimisprotsessi ning tudengite temaatilised kursusetööd laiendavad erialase teabe levikut ja intrigeeriva teema debatti ka tulevikku vaatavalt. Suurema ja akadeemilisema üritusena pühendati Kumu 2009. aasta sügisiskonverentsi kaasagesse pärandi kogumise ja säilitamise temale, milles osales ettekannetega rahvusvaheline tipp-professionaalide ring. Enamgi kui avalikkusele suunatud diskussioon, oli ürtisusel mõju institutsioonisese teadlikkuse tõusule. Ka doktoritöö visualiseerimiseks korraldatud näituse uurimusliku panuse kõrval on oluline roll näha ise ja lasta teistel teemat laiemalt näha ning sekkuda diskussiooni, mis kindlasti ei ole üheselt tõlgendatav. Kitsas distsipliini- või institutsioonisene arutlus võib jääda kindla huvigrupi fookusest lähtuvalt ühekülgseks, interdistsiplinaarsus loob võimaluse vaadata teemat erinevatest perspektiividest.

SUMMARY

This practical-oriented dissertation reflects the problems involved with managing the AME collection of contemporary art, and activities in recent years aimed at determining preservation methods with an eye to the future. A strategic framework for the preservation-based management of the AME collection of contemporary art is proposed as a result of work relying on broader international practice and empirical experience based on the museum's collection.

The collection of contemporary art has been one of the main functions of the AME since its very beginning. The intrusion into art and the art museum's collection is associated with the arrival of the ANK, SOUP and Visars generation of young artists in the late 1960s, and the radically altered art trends of the "golden seventies". At that time, only a few examples of non-traditional creative practices made their way into the museum's collection. The ideological and financial situation changed in the early 1990s, when the freedom and opportunity arose to purchase contemporary art according to the museum's decisions and through the support of targeted financing from the Cultural Endowment, which was reinstated in 1994. The question of what to buy was at the centre of attention until the completion of the Kumu Art Museum in 2006. How to acquire and preserve materially conceptually and contextually, diverse works did not attract attention back then. In addition to the one-sided focus of the acquisition process, this was also a complicated period for depositing works. The museum did not have specially dedicated depositories, and works that were at times exceedingly large and extremely ephemeral were a real headache for preservers.

The situation changed when Kumu was completed. First of all, drastic problems due to a shortage of space were resolved and acceptable conditions for depositing works were created. Secondly, the separate position of a conservator of contemporary art was created. We began gradually building up an informed collection and preservation methodology on the basis of international experience, in close cooperation with Annika Rähn, the manager of the collection of contemporary art, which at that time functioned as the "photography and video collection". Currently collection and preservation are treated as a comprehensive process, where the question of how to collect has become inseparable from the question of what to collect. At the moment, this relies more on the initiative and intuition of the preservers than on conscious museum policy.

This dissertation, based on practical experience, reflects an intermediate summary of what has been done thus far and is one step in the development of the museum's informed and comprehensive policy and strategic work in preserving contemporary art.

The situation in which we began our work is the starting point for this dissertation: a lack of awareness regarding the topic of preservation, which at times culminated in conflict situations between the collector and the preserver, and the collision of different understandings. The collection, however, was what suffered the most in the conflict of the inadequacy of the museum's conventional functioning

mechanism: works that were complicated to manage piled up in cramped storage areas and, since they had been torn out of their contextual associations, they quickly lost their meaning and integrity. The AME collection of contemporary art is, nevertheless, in an exceptional position for many reasons. First of all, we have a noteworthy collection of contemporary art thanks to the resources of the Cultural Endowment. Secondly, the relatively complicated and chaotic period from the perspective of preservation lasted only some ten years. And thirdly, international experience can be utilised and on this basis problems can be anticipated instead of having to be dealt with after the fact. The first part of this dissertation describes the history of the origin of the contemporary art collection, developments, and institutional and personal viewpoints concerning management related to the preservation of the collection.

Estonia is currently in a fortunate situation, where the creators of experimental works of art are to a great extent alive and, as a rule, receptive to contact. We have started reviewing the existing collection in cooperation with the respective artists within the framework of single works or the body of work of one artist, and supplementing the necessary preservation documentation that brings together information concerning the materials, contexts and concepts of the works.

In the second part of this doctoral thesis, I have dealt with only the selected part of the collection that has thus far been analysed relying on example objects: the work TM by Mart Viijus would be a mere boxful of empty packages if its conceptual, contextual and technical details had not been put down in writing; Raoul Kurvitz's works made out of organic materials would be reduced to rubbish without commentary from the artist; the conservation of Raul Rajangu's work without analysing the work's meaningful levels would have led to the loss of the work's original idea; the processual level of Erki Kasemets's works has already dissipated over the course of a decade; the memory of the non-tactile elements of Karel Kurismaa's kinetic objects is preserved only in the minds of those who remember them. Naturally, such acute dilemmas are not associated with all works of contemporary art. This selection is based primarily on the vividness of the different aspects of this problem.

The third part of this dissertation dealt with preservation-based management strategy implementation guidelines, the objective of which is to take the work of preservers from the enthusiasm phase to conscious and informed museum policy. Its immediate implementational function is to act as an extension of the AME collections policy that creates a framework for preservation-oriented management work in contemporary art.

In addition to the analysis of the mechanisms according to which the internal structure of the museum functions as an institution, this doctoral dissertation has dealt with raising awareness beyond the confines of the museum in order to take the debate on this theme into the sphere of interest of a broader (professional) circle. Along with the research contribution of the exhibition held to visualise this doctoral dissertation, its important role is to provide the chance for the museum to examine this theme and to let others examine it more broadly and participate in

the discussion, which definitely contains ambiguous elements. A narrow discussion within the discipline or institution can prove to be one-sided due to the focus of a particular interest group. An interdisciplinary approach creates the opportunity to view this theme from different perspectives.

KIRJANDUUS JA INTERNETTIALIIKAD :

- Access2CA: Access to Contemporary Art. Speaker's abstracts and biographies. – http://www.incca.org/files/pdf/diverse/access2ca_seminar_porto_abstracts_and_biographies.pdf
- Althöfer, Heinz. Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst. – *Das Kunstwerk* 1960, osa 14, vih 5-6, lk 51–59.
- Althöfer, Heinz. Restaurierung moderner Kunst. *Das Dysseldorfer Symposium*. Düsseldorf, 1977. – *Maltechnik/Restaur* 1977, nr 3, lk 115–117.
- Althöfer, Heinz; Schunzel, Hiltrud. *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 1985.
- Alshuler, Bruce. *Collecting the New: A Historical Introduction*. – *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Toim. Bruce Alshuler. United Kingdom: Princeton University Press, 2005, lk 1–13.
- Archiving 2009. *Preservation Strategies and Imaging Technologies for Cultural Heritage Institutions and Memory Organizations*. Papers of the Conference Archiving 2009, May 4–7, Arlington, VA. Toim. William LeFurgy. Springfield: Society for Imaging Science and Technology, 2009.
- Art, Conservation and Authenticities. *Material, Concept, Context*. Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Toim. Erna Hermens, Tina Fiske. London: Arctetype Publications, 2009.
- Artel, Rael. *Okokunsts Eesti moodi*. – *Looduseseher*, nr 2, 2003. – http://www.loodusajakiri.ee/looduseseher/artikkel262_254.html
- Ballestrin, Agnes. *Modern Art: Who Cares?* – *Techné*, 1999, nr 8, lk 3–6.
- Basilio, Miriam; Briggs, Sydney; Griffith, Roger. *Impermanence and Entropy: Collaborative Efforts Installing Contemporary art*. – *Journal of the American Institute for Conservation*, Spring 2008, kd 47, nr 1. United States of America: American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2008, lk 3–13.
- Bek, Reinhard. *Between Ephemeral and Material – Documentation and Preservation of Technology Based Works of Art*. – *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 205–215.
- Berndes, Christiane. *New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art*. – *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary art*. Toim. Ysbrand Hummelin, Dionne Sillé. Amsterdam, Netherlands: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, lk 173–177.
- Beunen, Annemarie. *Moral Rights in Modern Art: an international survey*. – *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary art*. Toim. Ysbrand Hummelin, Dionne Sillé. Amsterdam, Netherlands: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, lk 222–231.
- Boniford, David; Dunkerton, Jill; Gordon, Dillian; Roy, Ashok. *Italian Painting before 1400*. London: National Gallery, 1989.
- Bracker, Alison; Barker, Rachel. *Relic or Release: Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Death of Contemporary Works of Art*. – *ICOM Committee for Conservation Triennial Meeting (14th)*. Vol II, The Hague, 12–16 September 2005. Preprints. London, United Kingdom: James & James, 2005, lk 1009–1015.
- Brandi, Cesare. *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi, 1978.
- Brandi, Cesare. *Theory of Restoration II*. – *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Toim. Nicholas Stanley-Price, Mansfield Kirby Talley, Alessandra Malucco Vaccaro. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- Capturing Unstable Media*. – <http://capturing.projects.v2.nl/>
- Cennini, Cennino d'Andrea. *Il libro dell'arte*, 15. saandil algus.
- Competing Commitments: a Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art*. – *Getty Newsletter* 24.2, Fall 2009. – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/dialogue.html
- Concept Scenario, Artists' Interviews*. – Netherlands Institute for Cultural Heritage Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. – http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept_scenario_artists_interviews_tcm.pdf
- Conservation of Modern and Contemporary Art*. Getty Newsletter, Vol. 24.2, Fall 2009. – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/
- Contemporary Art: Who Cares? Research and Practices in Contemporary Art Conservation*. – <http://www.incca.org/contemporaryartwhocares>
- Cultural Heritage Policy Documents*. Charter of Athens (1933). – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/research_charters/charter04.html
- Danto, Arthur C. *Looking at the Future, Looking at the Present as Past*. – *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*. Toim. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, lk 3–12.
- de Mayerne, Théodore Turquet. *Pictoria sculptoria: et quae subalternarum artium*, 1620. *Digital Dossier for Marina Abramovic*. – <http://www.incca.org/projects/65-projects-archive/211-digital-dossier-for-marina-abramovic->
- DOCCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage). – <http://www.doccam.ca/en.html>
- Documentation. – <http://www.incca.org/resources/38-documentation>

Dunand, Anita. To re-instore: An Alternative for the Conservation of Ephemeral Arts? – Restauro. Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger. Januar/Februar 2010, nr. 1. München: Gallweg, 2010. lk 48–51.

Eesti Kultuurkapitali osund. – <http://ekm.artn.ee/>

Eesti Kunstnikud 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 1998.

Eesti Kunstnikud 2. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 2000.

Eesti Kunstnikud 3. Toim. Andreas Trossak. Tallinn: Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 2007.

ETDM (Eesti Tebekunst- ja Disainimuseum). – <http://www.etdm.ee/etdmuseum/>

Fiske, Tina. Authentics and the Contemporary Artwork – or Between Stone and Water. – Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut. vjh 2, 2006. lk 34–39.

Fiske, Tina. White Walls, Installations, Absence, Iteration and Difference. – Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths. Toim. Alison Richmond, Alison Bracker, Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2009. lk 229–240.

Forder, Caroline. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III? – International Journal of Cultural Property, nr. 1, kd 3, 1994. lk 83–91.

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

Gantzer-Castillo, Erich. Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien Zeitgenössischer Künstler. Osa 1. Wiesbaden: Museum Wiesbaden Hatlekin Art, 1979.

GCI Newsletter – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/ContemporaryArt_WhoCares?Konvergenzetaamte_videosavesud.-

<http://vimeo.com/user4617721/videos/sort/oldest>

Gottschaller, Pia. Recent Trends and Developments in the Conservation of Contemporary Art. – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, vjh 2, kd 25, 2011. Toim. Wolfram Gabler, Volker Schabale. Worms: Wernerische Verlagsgesellschaft mbH, 2011. lk 352–362.

Grün, Malte. „My work isn't ephemeral, it's precarious.“ Discussion of a “Conservation” Strategy for *Doppelgarage* by Thomas Hirtshorn. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Schöle, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 221–234.

Grün, Malte. Coordinates and Plans: Geodetic Measurements of Room Installations. Methods and Experience Gained at the Pinakothek der Moderne. München. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Schöle, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 185–194.

Guide to Good Practice: Artists' Interviews. INCCA. 2002. – http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf

Heidigger, Martin. Kunsttheorie algepiära. Tallinn: Umanua, 2002.

Helme, Sirje; Kanglaask, Jaak. Lähikeesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999.

Heydenreich, Gunnar. Documentation of Change – Change of Documentation. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Schöle, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 155–171.

Hiip, Hilleka. Kaasage kunsti aeg ja nüüd. Väärarvest arhivaalentsis ja analüüs müüdkunsti siltitramisel Mart Viijuse ja Raul Rajangu toode näitel. – Aeg ja Ruum. Eesti Kunstiakademia toimetised 19. muinsuskaitse ja restaureerimise osakonna väljaand 4. Koost. Anneli Randle. Tallinn: Eesti Kunstiakademia, 2009. lk 91–114.

Hiip, Hilleka. Kaasage kunsti aeg ja nüüd. Väärarvest arhivaalentsis ja analüüs müüdkunsti siltitramisel Mart Viijuse ja Raul Rajangu toode näitel. – Aeg ja Ruum. Eesti Kunstiakademia toimetised 19. muinsuskaitse ja restaureerimise osakonna väljaand 4. Koost. Anneli Randle. Tallinn: Eesti Kunstiakademia, 2009. lk 91–114.

Hiip, Hilleka. Käijangu ja tema materjalid. – Raul Rajangu: Luminoso. Koost. Anneli Pori. Tallinn: s.r., 2009. lk 59–65.

Hiip, Hilleka. The Possibility of Patina in Contemporary Art Or, Does the 'New Art' Have a Right to Get Old? – Koht ja paik. Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotic 2007. Toim. Eeva Näripää, Virve Sarapik, Jaak Tombberg. Tallinn: Estonian Literary Museum, Estonian Academy of Arts, 2008. lk 153–165.

Hiip, Hilleka. Mis sillib kaasageest kunstist piirast meid? – kas kitsimus kuraatorile või konservatorile. – Mälu. Eesti Kunstiakademia toimetised 20. muinsuskaitse ja restaureerimise osakonna toimetised 5. Koost. Anneli Randle. Tallinn: Eesti Kunstiakademia, 2011. lk 177–196.

Hiip, Hilleka. Quote from a conservator. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Schöle, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 102.

Hummelen, Ystrand. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III?, Barnett Newman. – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, vjh 2, kd 6, 1992. lk 215–222.

Hummelen, Ystrand, Schöle, Tatja. Capturing the Ephemeral and Unfinished. Archiving and Documentation as Conservation Strategies of Transient (as Transient) Contemporary Art. – Techné, nr. 24, 2006. lk 5–11.

Hummelen, Ystrand, Schöle, Tatja. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls? – Modern Art, New Museums. Toim. Ashok Roy, Perry Smith. Contribution to the Bilbao Congress, 13–17 September 2004. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004. lk 208–212.

Hummelen, Ystrand, Sillé, Dionne. Preface. – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ystrand Hummelen, Dionne Sillé. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. lk 10–11.

Huy, Frederica. Keeping Performance Alive: Marina Abramovic's Views on Conservation and Presentation. – The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Gaiduliches and Practice. Toim. Lydia Beckens, Pauline 't Hoen, Ystrand Hummelen, Vivian van Saaze, Tatja Schöle, Sanneke

Sijger, Heijningen: Ipp Sam Books, 2012. lk 58–68.

Huy, Frederica. The Artist Is Involved! Documenting Complex Works of Art in Cooperation With the Artist – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Schöle, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 105–117.

Huy, Frederica; De Buck, Anne. Research on Artists' Participation. http://www.inside-installations.org/research/detail.php?id=659&cr=artist_inrent

Härm, Anders. Pindumisi. Tallinn: XI graafikatriennial. – <http://www.comban.ee/kunst/kaktuaine.htm#2>

Härm, Anders. Raul Rajangu. Sweet little N.A.T.O., 2004 – <http://www.kunsthooone.ee/sa/pnp7/moode=pl>

KH_GaleriKaeg=ahh&lang=eng&clb=1&page=12

INCCA – www.incca.org

INCCA-CEE – <http://www.incca.org/incca-cee>

Inside Installations | S.M.A.K. collection. – http://www.smak.be/ento/onstelling.php?3a=en&d=493&t=0&t=archer&tId=08y=2010081=as&kunstenaar_id=8&kunstwerk_id

Inside Installations – <http://www.inside-installations.org/>

Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Schöle, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. Inside Installations. Gent. – <http://www.inside-installations.org/project/detail.php?id=3&f&t=gent>

Installation Art: Who Cares? Film screening, survey and discussion results. – http://www.incca.org/files/pdf/divers/crenlis_jawc_screening_art_projects_of_estonia.pdf

Ippolito, Jon. Introduction, „Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media“ (Salomon R. Guggenheimi Muuseum New York, 2001) – http://www.variablemedia.net/preserving/hml/va_pre_ippolito.html

Jokilehto, Jukka. Arhitektuuri konserveerimise ajalugu. Tallinn: Eesti Kunstiakademia, 2010.

Juske, Ants. Eesti kunstnik maailmas. Eesti Päevaleht, 02.10.1999

<http://www.epl.ee/news/aruvaas/eesi-kunstnik-maailmas.d?id=50777365>

Juske, Ants. Kurvitz püstitab kirikut. – Eesti Päevaleht, 26.08.1999.

<http://www.epl.ee/news/kultuur/kurvitz-pusitab-kirikud.d?id=50775898>

Juske, Ants. Mõible eplab publiku meeleaustust. – Kineotiiline kunst. Tallinn: E. Meedia Keskus, 1999. lk 14–15.

Kasemets, Erki. Epiisoodiline mälu. – kunst.ee, 4/2004, lk 32–39.

Kasemets, Erki. Internootp, loomulik valik. Loomulik valik: TOP-POT 69. – kunst.ee 4/2008, lk 28–41.

Kelomets, Raito. Postmoderniaalsus kunstis. Indeterministlik kunstipraktika ja mitmenähtaalne kunst. Doktoritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakademia, 2009.

Kessler, Karhin. A Artists Create their Artwork with Design Objects and Ready-Made Decoration Accessories. Conservation Challenges within an Installation by Isr Gerzaken. – Future Talks 009. The Conservation of Modern Materials in Applied Arts and Design. Papers from the Conference, held at the Pinakothek der Moderne, München 22–23 October 2009. Toim. Tim Reithold. München: The International Design Museum, lk 145–151.

Ketrah, Arthur. How to Conserve Motion. – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ystrand Hummelen, Dionne Sillé. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. lk 369–373.

Keynan, Daria. Pop Revisited: the Collage and Assemblage Work of Tom Wessmann. – Modern Art, New Museums. Contributions to the Bilbao Congress, 13–17 September 2004. Toim. Ashok Roy, Perry Smith. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004. lk 156–159.

Kiwa, Essee. „Avant-pop 1975–2010“. – Sirje Helme, Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel. Tallinn: Eesti Kunstimuseum – Kumu kunstimuseum, 2010. lk 201–215.

Kivimaa, Katrina. Meie aia mäluipildid. – Sirp, 17.09.1999. – http://www.sirp.ee/archiv/1999/1709_99/Kunst/kunst-1.htm

Kök, Arjen. Proceedings – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ystrand Hummelen, Dionne Sillé. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. lk 377–379.

Komisarov, Eha. Eesti maal 1990. aastatel. – Ühbed ühkeküsimused: Probleemid, teemad ja läbendusid 1990. aastate eesti kunsti. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 2001. lk 85–102.

Komisarov, Eha. Iaan Toomik – Eesti kunstnikud 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 1998. lk 218–227.

Komisarov, Eha. Raul Rajangu näitus Vaalas peibutab hingelööga. Eesti Päevaleht Online, 19.09.2001. – <http://www.epl.ee/artikkel=175757>

Ksenofonov, Andri. Altherwar ehk Täna koin aastat tagasi. Sirp, 30.04.2010. – http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=106279:altherwar-ehk-tema-koin-aastat-tagasi&catid=6:kunst&Itemid=10&ss=3297

Kumu siltiskomverents. „Mis jääb meile maailmast alles pärast meid?“ – http://www.watn.ee/kalender.php?event_id=1914&id_fili=2

Kurvitz, Raoul. Attitude. Ülevaade hokakuksist populaarkunstist. kd 1. Tallinn: Tallinna Raamatuühiskoda, 2008.

Kurvitz, Raoul. Kataloog. Tallinn: Raoul Kurvitz, 2002.

Kühbesepp, Riin. Laureentius – armutu ja kompromissitu. – Postimees, 09.04.2008, lk 20.

Laherand, Meri-Liis. Kallitatuure uurimistvisiit. Tallinn: Meri-Liis Laherand, 2008.

Lake, Susan. Ettekanne komerentsijal „Contemporary Art: Who Cares?“. 2010 – <http://www.inca.org/cawc-programme/day-1/652-susan-lake>

Lapin, Leonhard. Mülitsega kummeide kunstimedeas. – Leonhard Lapin. Dokumenta/ja loovus. Artikle kogumik 1997–2004. Tallinn: SHP, 2005. lk 145–152.

Learnar, Tom. Modern Materials and Contemporary Art. – ICOM-CC 16th Triennial Conference. – Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Abstracts. Portugal: Criteria, 2011. lk 114.

LeBlanc, François; Eppich, Kand. Documenting Our Past for the Future. Getty Newsletter. Vol. 20.3 (Fall 2005). http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_3/feature.html

Leen, Frederick. Should Museums Collect Ephemeral Art? – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ysstrand Hummelén, Dionne Sillie. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. lk 375–377.

Livvak, Ann, Karel Kurisma – Eesti kunstinikud 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Soose Kaasegse Kunsti Eesti Keskus, 1998. lk 64–71.

Livvak, Ann. Tagasivaade 1990. aastate kunstimaailmale. Institutionaalne aspekt. – Valiku vaadatais. 1990. aastate Eesti kunst. Tallinn: Sihtasutus Tallinna Kunstihoone Fond, 1999. lk 28–39.

Limnap, Peeter. Viljus, Mart. Ineser Garin ja moodne häkker. – Eesti kunstinikud 3. Toim. Andreas Trossék. Tallinn: Kaasegse Kunsti Eesti Keskus, 2007. lk 166–175.

Lubet, Kerstin; Sommereyer, Barbara. Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: University Press, 2011. lk 235–248.

Macedo, Rita. The Artist, The Curator, The Restorer and their Conflicts within the Context of Contemporary art. – Theory and Practice in Conservation: A Tribute to Cesare Brandi. Proceedings of the International Seminar on Theory and Practice in Conservation. Toim. José Delgado Rodríguez, João Manuel Mimoso. Lisbon: National Laboratory of Civil Engineering, 2006. lk 435–440.

Mainik, Andres. Pungitais tekaale. Eesti Ekspress, 06.03.2008. – <http://www.ekspress.ee/news/arvamus/arvamus/pungitais-tekaale.d?id=27675451>

Malin, Ilmar. Andrus Kasemaa – Eesti noori kunstimaailmas. 2. Koost. Elfrida Mägi. Tallinn: Perioodika, 1985. lk 13–18.

Mancusi-Ungaro, Carol. Original Intent: The Artist's Voice. – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ysstrand Hummelén, Dionne Sillie. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. lk 392–393.

Matters in Media Art. – <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art>

Modern Art, New Museums. Contributions to the Bilbao Congress, 13–17 September 2004. Toim. Ashok Roy, Perry Smith. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004.

Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ysstrand Hummelén, Dionne Sillie. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

Modern Paints. Uncovered. Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium Organized by the Getty Conservation Institute, Tate, and the National Gallery of Art: The Modern. London, May 16–19, 2006. Toim. Thomas Learner, J. S. Patricia Smith, Jay W. Krueger, Michael R. Schling. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2007.

Modern Paints. – http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/

Modern Science and Contemporary Paintings. Getty Newsletter. Vol. 17.3 (Fall 2002). – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/

Mortality. Immortality. The Legacy of 20th-Century Art. Toim. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. lk VII.

Munitt, Barry. Foreword. – Mortality Immortality. The Legacy of 20th-Century Art. Toim. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. lk VII.

Munoz Vinas Salvador. Contemporary Theory of Conservation. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2005.

Museumiseadus. – <https://www.rigitteia.ee/akt/12912828>

Mõisä? Püü! Osk! Ossal! Vast! Eesti kaasegse kunsti klassika. Näitusekataloog. Koost. Rael Ariel, Taru. ART IST KUKU NU UT, Tartu Kunstimuseum, 2012.

Nagy, Ebonora E. Berger, Steven; Parker, Ken; Schuster, Vladimir; Miller, Julian; Girard, Jan; Mancusi-Ungaro, Carol. Treatment of Claes Oldenburg's *Red Bag-Scalé C*, an Interdisciplinary Approach. – ICOM-CC 16th Triennial Conference. – Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Preprints. DVD. International Council of Museums (ICOM), 2011. – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/

Paterson, Dominic. Duchamp under the Hammer: Iconoclasm, Vandalism and Authenticity. – Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context, Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Toim. Erna Hermens, Tina Fiske. London: Archetype Publications, 2009. lk 183–189.

Pleminger, Martina; Jarczyk, Agathe. Don't Believe I'm an Amazon. The Preservation of Video Installations Based on Performance Art. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: University Press, 2011. lk 55–67.

Pisuke, Heiki. Autorõiguste alused. Autorõiguse Heiki Pisuke, 2006.

Pollio, Marcus Vitruvius. Kümme naamatut arhitektuurist, 1. saj eKr.

POPART. – <http://popart.tmh.nu/>

PRACTICE. – <http://www.witca.org/practice>

Preservation of Plastic Artifacts in Museum Collections. Toim. Bertrand Lavédrine, Alban Fournier and Graham Martin. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012. Preservation of Plastics. – http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/plastics/

Preserving the Legacy of 20th-Century Art. Getty Newsletter. Vol. 13.2 (Summer 1998). – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/

Pugliese, Martina; Perrini, Barbara. Preserving Installation Art: Hypothesis for the Future of a Medium in Evolution. – Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context, Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Toim. Erna Hermens, Tina Fiske. London: Archetype Publications, 2009. lk 174–182.

Randwin, Ave; Erd Kasemets – Eesti kunstinikud 3. Toim. Andreas Trossék. Tallinn: Kaasegse Kunsti Eesti Keskus, 2007. lk 86–95.

Real, William A. Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art. – Journal of the American Institute for Conservation (AIC), 2001, Vol.40, No.3. – http://cool.conservation-us.org/aic/articles/jaic40-03-004_real.html

Riegal, Alois. The Modern Cult of Monuments: Its Essence and its Development. – Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. Toim. Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley. Alessandro Melucco Vaccaro. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. lk 69–83.

Saar, Johannes. Baltnaade Hülhahlidat Varsavits. – Postimes, 17.09.1996.

Saar, Johannes. Eesti koonetsemõ välismaajale ehk sõnaperest esopliksion. – Kineeline kunst. Tallinn: E-Media Keskus, 1999. lk 36–39.

Saar, Johannes. Sametine seltskond. – Ülbet ühetskajumendad: Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate Eesti kunsti. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasegse Kunsti Eesti Keskus, 2001. lk 103–112. SBMK. – http://www.sbm.kl/about_sbm?lang=en

Schack, Hanno. Kunst und Recht: Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht. Tübingen: Mohr Siebeck, 2009. – Vihudut; Sommereyer, Barbara, Whos Right – The Artist or the Conservator? – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 143.

Schinzal, Hilfrud. Searching for the Cloned Egg. – Hilfrud Schinzal, Touching Vision. Essays on Restoration Theory and the Perception of Art. Brussels: VUB Brussels University Press, 2004. lk 53–63.

Scholte, Tatja. Introduction. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 11–20.

Shabouva, Yvonne. Conservation of Plastics. Materials Science, Degradation and Preservation. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2008.

Soans, Hanno. Tegasi Toomiku juude. – Jean Toomik. Koost. Hee Treier. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Kumu Kunstimuseum, 2007. lk 69–81.

Sobolev, Mart. Nähtamatu kunst – vabatahtlikult fookusest väljas. – Ülbet ühetskajumendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate Eesti kunsti. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasegse Kunsti Eesti Keskus, 2001. lk 198–215.

Soome, Maria-Kristina. Kirjaline skulptuur „Caasitoru“, Agent, 18. nov 2009. lk 6.

Stebler, Wilhdm. Technische Auskünfte von Künstlern Fragen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und Kunststechnologen in bezug auf die Probleme der Materialerhaltung in der Zeitgenössische Kunst. – Maltechnik/Restaurator nr 1, 1985. lk 19–34.

Sterrett, Jill. Contemporary Museums of Contemporary Art. – Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths. Toim. Alison Richmond, Alison Bracker. Elsevier: Butterworth-Heinemann, 2009. lk 223–228.

Sigter, Sannke. The Artist Interview as a Conservation Tool for Process-Based Art by Sjoerd Busman. – The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice. Toim. Lydia Beekens, Paulien 't Hoen, Ysstrand Hummelén, Vivian van Saaze, Tatja Scholte, Sannke Sigter. Heinjngen: Jap San Books, 2012. lk 68–77.

Talvoja, Kad. Ehti Kasemets. – http://digloogu.eem.ee/ekm/search/oid-1267?searchtype=complex&author_ids=22&offset=2 (vaadatud 16.05.2012).

Tant Project. Cornelius Rogge. – <http://www.kfm.nl/research-project/2/25/Tant-project-Cornelius-Rogge>

The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice. Toim. Lydia Beekens, Paulien 't Hoen, Ysstrand Hummelén, Vivian van Saaze, Tatja Scholte, Sannke Sigter. Heinjngen: Jap San Books, 2012.

The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art: The Model for Data Registration. The Model for Condition Registration. Registeration: Guide to good practice: Artists' interviews. Concept Scenario. Artists' Interviews – www.witca.org

The Knowledge Tree. INCCA Central and Eastern Europe. – http://www.incca.org/files/pdf/cawc/the_knowledge_tree

The Models. – Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Toim. Ysstrand Hummelén, Dionne Sillie. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. lk 164–191.

The Object in Transition Conference. A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art. – http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/conferences/or.html

The Object in Transition. Kõnereinstiteetkanne videosalvestused – http://www.getty.edu/conservation/publications/resources/videos/object_in_transition_day1.html

Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13–14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage and Heritage. Toim. Ursula Schädeler-Saub, Angel Weyer. London: Archetype Publications, 2010.

Treier, Hele. *Kunriviz Raoul – Eesti kunstimüüd 1.* Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorse Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 1998. lk 72–79.

Treier, Hele. *Valiku vabadsus. Vaatenurk 1990. aastate Eesti kunstile –* Valiku vabadsus. 1990. aastate Eesti kunst. Tallinn: Silbasteus Tallinna Kunstihoone fond, 1999. lk 10–27.

Trossek, Andreas. *Laurensius – Eesti kunstinäid 3.* Toim. Andreas Trossek. Tallinn: Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 2007. lk 96–105.

van de Vall, Renée; Helling, Hanna; Scholte, Tatja; Stigter, Sannetke. *Managing change –* ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon 2011, 19–23 September 2011. Preprints. DVD. International Council of Museums (ICOM), 2011.

van Marter, Karel. *Schilder-boeck, 1604.*

van Saaze, Vivian. *Acknowledging Differences: a Manifesto of Museum Practices –* Inside Installations. *Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. lk 249–255.

Variable Media Network – <http://www.variablemedia.net/index.html>

Vasari, Giorgio. *Le Vite, 1550.*

Venice Charter – http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.pdf

Weyer, Cornelia. *Restoration Theory Applied to Installation Art –* Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2006, vnh 2, lk 40–48.

Wharton, Glenn. *Challenges of Conserving Art –* Collecting the New: Museums and Contemporary Art. Toim. Bruce Altshuler. United Kingdom: Princeton University Press, 2005. lk 163–178.

Wharton, Glenn; Molotch, Harvey. *The Challenge of Installation Art –* Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths. Toim. Alison Richmond, Alison Bracker, Elsevier. Butterworth-Heinemann, 2009. lk 210–222.

Ühbed täheksakümmed: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate Eesti kunstis. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasage Kunsti Eesti Keskus, 2001.

Zagazogita, Julian. – *Mortality Immortality. The Legacy of 20th-Century Art.* Toim. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. lk XIV.

KÄSITRAHALISED MATERJALID:

Hiop, Hilika. *Kaasage kunsti konserveerimise teoreetilisi ja meetoodilisi lähtekehti Eesti näitel. Magistritöö.* Juhendaja Juhana Maiste. Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise teaduskond, 2004.

Käskikiri EKA raamatukogus.

Jokelada, Kristina. *Mart Vihuse konservaatvase loomingu kohta Eesti kunstis ja kunstiritriikas. Bakalaureusetöö.* Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2007. Käskikiri EKA raamatukogus.

Lippus, Mäde. *Soome papp, Toomine, kasutus maalisena, restaureerimine. Bakalaureusetöö. Juhendaja Hilika Hiop. Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2007. Käskikiri EKA raamatukogus.*

Teder, Inge. *Käskirjaline artikkel. Dateerimata. Tekst väikekirja autori valduses.*

Volber, Helen. *Tommy & Laurensius „Home I” –* kaasage kunsti konserveerimise ja säilitamise probleematika. II kursuse kursusetöö, juhendaja Hilika Hiop. Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2011. Käskikiri EKA raamatukogus.

Volber, Helen. *Videokunsti säilitamise probleematika. Kursusetöö. Juhendaja Annika Rääm, Hilika Hiop. Eesti Kunstiakadeemia muinuskaitse ja restaureerimise osakond, 2011. Käskikiri EKA raamatukogus.*

VESTITLUSED JA INTERVJUID:

Intervjuu Elia Komisaroviga 25.04.2012. Intervjueerija: Hilika Hiop. Intervjuu vorm: audiovõtmine (transkribeeritud). Originaal Intervjueerija valduses.

Intervjuu Erki Kasemetsaga 21.02.2008. Intervjueerija: Hilika Hiop, Annika Rääm ja EKA restaureerimis- teaduskonna III kursuse tudengid. Intervjuu vorm: audiovõtmine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond. Originaal EKMI arhiivis.

Intervjuu Jaan Toomikuga 29.04.2011. Intervjueerija: Hilika Hiop, Annika Rääm, ja EKA restaureerimise ja vabade kunstide osakonna tudengid. Intervjuu vorm: audiovõtmine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond ja avangardkunsti püstitsepositsioon. Originaal EKMI arhiivis.

Intervjuu Karel Kurismaaga 06.12.2011. Intervjueerija: Hilika Hiop, Annika Rääm, Jüa Kirinik ja EKA restaureerimise ja vabade kunstide osakonna tudengid. Intervjuu vorm: audiovõtmine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond ja avangardkunsti püstitsepositsioon. Originaal EKMI arhiivis.

Intervjuu Mart Vihusega 14.02.2007. Intervjueerija: Hilika Hiop, Annika Rääm ja EKA restaureerimisosakonna tudengid. Intervjuu vorm: audiovõtmine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond. Originaal EKMI arhiivis.

Intervjuu Raoul Kurvitzaga 08.12.2011. Intervjueerija: Hilika Hiop, Annika Rääm ja EKA restaureerimise ja vabade kunstide osakonna tudengid. Intervjuu vorm: audiovõtmine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond. Originaal EKMI arhiivis.

Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond. Originaal EKMI arhiivis.

Intervjuu Raul Kalgungaga 21.02.2007. Intervjueerija: Hilika Hiop ja EKA restaureerimisosakonna tudengid. Intervjuu vorm: audiovõtmine salvestus (transkribeeritud). Intervjuu läbi viimise koht: EKMI muinuskaitse fond. Originaal EKMI arhiivis.

Kirjavahetus Annika Räämiga, e-kiri 07.05.2012.

Kirjavahetus Annika Räämiga, e-kiri 20.04.2012.

Kirjavahetus Anu Allasega, e-kiri 05.02.2004.

Kirjavahetus Heiki Pitsusega, e-kiri 08.05.2012.

Kirjavahetus Jaak Kanglaskiga, e-kiri 03.05.2012.

Liljan Hansar. loeng 03.02.2012. Märkmised väitekirja autori valduses.

Nykvaitteen museo. *Kasman hankintepoliitikan periaetet, 2009 –* Kasman peakuraatori Priitko Silari e-kiri Annika Räämle 02.01.2010.

Vestlus Andres Kompuuga 15.04.2012. Märkmised väitekirja autori valduses.

Vestlus Frederica Hovysiga 10.12.2009. Märkmised väitekirja autori valduses.

Vestlus Heiki Pitsusega 08.05.2012. Märkmised väitekirja autori valduses.

Vestlus Inge Tederiga 26.04.2012. Märkmised väitekirja autori valduses.

Vestlus Kadri Põlliga 22.05.2012. Märkmised väitekirja autori valduses.

Vestlus Annika Räämiga 21.02.2008. Märkmised väitekirja autori valduses.

Vestlus Marju Reismaaga 08.06.2012. Märkmised väitekirja autori valduses.

ARHIIVITALLIKAD:

Eesti Kunstimuseseumi arhiiv:

Eesti Kunstimuseseumi peadirektori käskikiri nr 73. (22.11.1996).

Eesti Kunstimuseseumi põlvdunne kujitava ja rakendus kunsti sihtkapitali poole seoses osatpooliiliste kustumisega 1998. aastal (14.01.1998. nr 15/7N).

Eesti Kunstimuseseumi osituskomisjoni protokoll nr 102. (03.06.2004).

Kiri nr 1.-4/251. (06.09.2006).

Kujitava ja rakendus kunsti sihtkapitali esimehe Jylian Meisleri põlvdunne EKMI peadirektor Marika Vägu poole 2006. aasta 10. augustil (dokumnt nr 1-12/2/92).

Kultuurkapitali kiri (27.01.1998).

Kultuurkapitali kiri nr 1-4/48. (19.02.2007).

Kultuurkapitali kiri nr 1-12/1/20 (04.02.2008).

Kultuurkapitali kiri nr 6-16/2/0734. (30.04.2009).

Osituskomisjoni statuti, kinnitatud EKMI peadirektori käskikirjega, kiri nr 114. (17.11.2004).

Eesti Kunstimuseseumi digitaal arhiiv: http://digikogu.ekm.ee/admin/site_modules_gpf/restaureerimise_arhiiv/restaureerimise_arhiiv/season_id/esf/newwin-middle_left/addedit-6.html

Kasemets, Erki. *Puugimenuaard. http://digikogu.ekm.ee/static/files/004/puugimenuaard_kasemets.doc.pdf*

INCCA digitaal arhiiv: <http://www.inccamembers.org/OCMT/>

FILIMTD:

Installation Art: Who Cares?, 2011. Director Maarten Tromp; interviews Tracy Metz; photography Mick van Dantzig; Roel van t Hoff; sound Leo Franssen, Charles Kersten, Willem de Wits; editor Bart van den Broek; music thedeliers; producer Michiel Hogenboom; realisation Paulien t Horn (SBMK). Filmi kestvus: 25 minutit. Filmi saibi vaadata: <http://www.vimeo.com/24535819>

DVD-1 on videolüesvõtted, mis visualiseerivad töö II osas esitatud juhtumeid, ning intervjuu Eha Komissaroviga:

The DVD contains video recordings visualising the cases presented in Part II of the thesis and an interview with Eha Komissarov:

Erki Kasemets	8'45''
Kaarel Kurismaa	9'10''
Raoul Kurvitz	9'26''
Mart Viljus	9'50''
Raul Rajangu	11'20''
Jaan Toomik	2'40''
Eha Komissarov	21'03''

Kontseptsioon / Concept: Hilikka Hiioop
Montaaž / Editor: Villu Plink
Kaamera / Camera: Villu Plink, Hilikka Hiioop
Tõlge / Translation: Marge Laast

Videod on salvestatud teoste autoritega läbi viidud intervjuude käigus. Kunstnikud arutlevad neis tööde säilitamise üle, avavad oma loomeprotsessi, -metodeid ja -vahendeid.

Staažikas kaasaegse kunsti kurator Eha Komissarov meenutab intervjuus nüüdiskunsti kogu tekkelugu, analüüsib kuratori perspektiivist nüüdiskunsti kogumise ja säilitamisega seotud küsimusi ning arutleb eri osapoolte rolli üheselgses protsessis.

The videos have been recorded in the course of interviews with the authors of the works. The artists discuss the issues related to the preservation process of their works and reveal their creative processes, methods and means.

Veteran curator of contemporary art Eha Komissarov looks back at the genesis of the contemporary art collection, analyses the issues related to the collecting and preserving of contemporary art from the curator's point of view and discusses the role of different parties in the process.



NÜÜDISKUNST MUUSEUMIS :
KUIDAS SÄILITADA MITTESÄILIVAT?

20. sajand nihutas drastiliselt kunstiloo piire – traditsioonilisest käsitöö ja materjalidega tegelevast valdkonnast liikus raskuskese kontseptsioonile, emotsioonile, protsessile ehk teisisõnu kõigele mittekombatavale. Nüüdiskunsti loomepraktikate efemeerset ja dünaamilist iseloomu on keeruline sobitada traditsioonilise muuseumi säilitamissüsteemi ning tekib rida küsimusi: kuidas konserveerida nüüdiskunsti ebapüsivaid loomematerjale? Kuidas säilitada nüüdiskunsti teoste materiat mõtestavaid ideelisi tasandeid? Kas muuseumil on õigus koguda teoseid, mille füüsiline kestus on lühiajaline? Mis siis ikkagi jääb kaasaegsest pärandist tulevastele põlvkondadele?

Hilkka Hiiopi doktoritöö üritab analüüsida neid keerulisi ja kohati ühese vastuseta küsimusi, kaasates muuseumispetsialistide kõrval mõtteprotsessi ka teoste autorid. Doktoritöö laiem ülesanne on luua nüüdiskunsti säilitamisele teadlikud ja teaduslikud alused Eesti Kunstimuuseumis.

CONTEMPORARY ART IN THE MUSEUM:
HOW TO PRESERVE THE EPHEMERAL?

The 20th century drastically changed the limits of artistic creation: the emphasis shifted from traditional crafts and materials to a concept-, emotion-, and process-related approach – in other words, to non-tangible aspects. It is complicated to fit the ephemeral and dynamic nature of the creative practices of contemporary art into the traditional preservation system of museums, which store tangible heritage. A number of dilemmas arise: how should the non-permanent creative materials of contemporary art be conserved? How can the intangible levels of interpreting contemporary artworks be preserved? Do museums have the right to acquire works with clearly short-term physical lifespans? What will eventually remain of the contemporary heritage for future generations?

The doctoral thesis of Hilkka Hiiop attempts to analyse those complicated questions, which sometimes have no clear answers, by including in the thought process, besides museum specialists, the authors of the works. The wider goal of the thesis is to establish an informed and scientific basis for preserving contemporary art in the Art Museum of Estonia.



9 789949 467310 >